



ISSN 0208—2551

3'2001

# МАСТАЦТВА







Акцёры Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача Алена Шабад, Аляксандр Палазкоў, Іван Шрубейка, Людміла Разумава, Ігар Сідорчык, Алесь Станілевіч.

Фота Андрэя Спрычана.

Галоўны рэдактар  
Аляксей  
ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная  
калегія:  
Юрась  
БАРЫСЕВІЧ,  
Вячаслаў  
ВАЙТКЕВІЧ,  
Людміла  
ГРАМЫКА,  
Аршольд  
МІХНЕВІЧ,  
Таццяна  
МУШЫНСКАЯ,  
Дамітрый  
ПАДБЯРЭЗСКІ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Вячаслаў  
ПАЎЛАВЕЦ,  
Уладзімір  
РЫЛАТКА,  
Анатоль  
СМОЛЬСКІ  
(намеснік  
галоўнага  
рэдактара),  
Рычард  
СМОЛЬСКІ,  
Уладзімір  
ТОЎСЦІК,  
Валянціна  
ТРЫГУВОВІЧ.

Адрас рэдакцыі:  
220029, Мінск,  
вул. Чычэрэна, 1.  
Тэл.: 289-34-67,  
289-34-68.

Разліковы рахунак  
Дзяржаўнага  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
№ 3081202930010  
у Славянскім  
аддзяленні  
Белбінансбанка  
г.Мінска, код 834  
(часопіс  
«Мастацтва»).

Рэспубліканскае  
унітарнае  
прадпрыемства  
«Дом прэсы»  
Дзяржаўнага  
камітэта  
Рэспублікі  
Беларусь па друку.

© «Мастацтва»  
2001.

Выдаецца  
са студзеня  
1983 года

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

# МАСТАЦТВА

№ 3 (219) красавік 2001

Юрась БАРЫСЕВІЧ **2** ЭСТЭТЫКА  
**Чацвёртая сцяна**

Дзіяна СТЭЛЬМАХ **7** ТЭАТР  
**З асаблівай місіяй**

Дзіяна СТЭЛЬМАХ **17** **З мінулага — у будучыню**

Надзея УСАВА **18** ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА  
**Мастацкі Мінск XIX —  
пачатку XX стагоддзя.  
Фарміраванне мастацкага асяродка.  
«Генеалогія» мастацкага музея**

Валянціна ВАЙЦЯХОЎСКАЯ **24** **Калядныя мроі**

Вольга СУСЛАВА **32** БАЛЕТ  
**Шэкспір у прасторы сімвала**

Алена ХРАБРОВА **36** МУЗЫКА  
**Водгулле «Варшаўскай восені-2000»**

**39** Тадэвуш Вялецкі:  
**«Змяняецца час, змяняецца музыка...»**

Дамітрый ПАДБЯРЭЗСКІ **42** **Музыка — без праблем!**

Ніна ФРАЛЬЦОВА **47** ЭКРАН  
**Магічная лічба 7**

Дамітрый ВІЛЕНСКІ **50** МАСТАЦКАЕ ФОТА  
**Усходнееўрапейская фатаграфія  
ў эпоху глабальнага арт-рынку**

**53** ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ  
**Хроніка мастацкага жыцця**

**55** **Summary**

**56** **Старонкі календара: красавік 2001**

Наш  
Internet адрас:  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com).

Тэхнічная  
падтрымка  
старонкі  
даступна на  
**ibamedia**  
[www.ibamedia.com](http://www.ibamedia.com)

На першай старонцы  
вкладкі:  
М.Вежнавец  
(лэдзі Макбет)  
у балете «Макбет»  
Нацыянальнага  
акадэмічнага тэатра  
балета Беларусі.  
Фота Васіля  
Майсёнка.



## Чацвёртая сцяна

Юрась БАРЫСЕВІЧ

### Акустыка зроку

Рэдка здараецца так, каб чалавек штосьці бачыў і чуў адначасова. Звычайна мы бачым адно, а чуюм у гэты час нешта іншае.

У зроку, як і ў белага дня, ёсць свае прыцемкі, свае світанкі і захады. Усякую новую або забытую рэч мы бачым толькі прыблізна, няўпэўнена. Мабыць, мастаку будучы твор спачатку амаль не бачны: першыя штрыхі на паперы перадаюць толькі расплысты контур сюжэта. Па меры прапрацоўкі дэталі выява нібыта выплывае са смугі і пачынае бачыцца. Мастак не ведае наперад, што ў яго ў рэшце рэшт атрымаецца, і нават не ведае, ці ён наогул знойдзе тое, што шукае, у тумане паперы ці палатна.

У карціне асабліва каштоўнае не тое, што яна паказвае, а тое нябачнае, што яна дазваляе нам уявіць.

Дзякуючы інерцыі зроку мы бачым спектакль яшчэ шмат часу пасля таго, як упала заслона. І з гэтай жа прычыны не адразу схопліваем зрокам ігру артыстаў на сцэне: нашыя вочы яшчэ заняты папярэднім ілюзіяй.

«Чацвёртая сцяна» тэатральнае сцэны, павільёна для кіназдымак або тэлестудыі — хутчэй не рампа ці шкло аб'ектыва, а нутраны бок патыліцы гледача. А ў выпадку радыётэатра спектакль наогул палкам адбываецца ў галаве слухача.

Радыё нагадвае нутраны голас, які кажа адначасна тысячам чалавек аднолькавыя словы, напывае аднолькавыя мелодыі. Радыё, а яшчэ лепш — тэлебачанне — памагае нам заглушыць непрадказальны голас сумлення і не адчуваць пры гэтым сябе бессардэчнымі. Пакуль не было радыё і магнітафонаў — людзі спявалі сабе самі. У нашых продкаў-сялянаў у душы заўсёды гучала якая-небудзь старадаўняя ці імправізаваная песня, то сумная, то вясёлая — гучала як далёкае рэха таго Слова, з якога пачаўся хрысціянскі свет.

Калі напачатку сапраўды было Слова — не выключана, што ўсе падзеі ў свеце прыстасоўваюцца да ўжо гатовай фанаграмы. «У большасці выпадкаў выява ёсць толькі сродак паказу таго, што нам трэба чуць» (А.Даўжэнка). Магчыма, усё наадварот: жывыя істоты і рэчы толькі тым і займаюць

ца, што агучваюць падзеі, якія адбываюцца самі па сабе.

Чаргаваць дэкарацыі аўтарам чалавечай камедыі дапамагае рухомы круг у планшэце планетарнай сцэны. Калі ён кепска адрэгуляваны, то пры кожным павароце дэкарацыі выбягаюць па інерцыі за прызначаную для іх падзею, а пры пуску рызыкуюць рассыпацца ад надта моцнага штуршка. Дырэктар нашага тэатра так і не здолеў вырашыць праблему своечасовага колазвароту гісторыі, які прадукцыйны бы з'яўленне гледачам не той карціны або не той аўдыторыі гістарычным асобам (можна прыгадаць, напрыклад, нешчаслівае з'яўленне Хрыста не таму народу).

Мастак выбірае аптымальны фармат для карціны залежна ад сюжэта, стылю, матэрыялу. Тэатральная пастаноўка таксама адзінае ў разліку на пэўнае памяшканне, якое не будзе для яго занадта цёмным або завялікім. І ўсе войны, сацыяльныя рэвалюцыі, высечка лясоў і павароты рэк — гэта пошукі аптымальнай геаграфіі для зямной гісторыі.

Бязладнасць і выпадковасць многіх падзеяў у нашым жыцці наводзяць на думку, што свет — гэта тэатр, у якім, аднак, ідзе не спектакль, а нейкая бясконца рэпетыцыя (або, прынамсі, некалькі спектакляў на адной сцэне адразу).

Калі б мы сапраўды верылі ўсяму таму, што бачым і чуюм штодня, то, несумненна, ужо даўно наклаў б на сябе рукі ці самі забілі б каго-небудзь. Людзей часта ратуе тое, што яны не цалкам давяраюць уласным вачам — і ў жыцці, і ў тэатры. «Глядач ніколі не забываецца, што падзеі ў спектаклі, нават на гістарычную тэму, нерэальныя. Глядач не верыць у забойства Палонія: інакш бы ён уцёк з залы або кінуўся б на сцэну» (Ж. П. Сартр). З аднаго боку, мы самым інтэнсіўным чынам уцягнутыя ў відовішча, якое адбываецца на тэатральнай ці палітычнай сцэне, а з другога — амаль заўсёды захоўваем дыстанцыю паміж сабою і ім. Глядач удзельнічае ў спектаклі толькі з боку твару, патыліца ж і спіна ў яго застаюцца звонку тэатральнай падзеі, ды і самой гісторыі. Маўклівая і пазбаўленая мімікі, патыліца бясконца абыякавая да ўсяго, што адбываецца ў чалавека перад вачыма. Яна, нібы якар, трымае нас на бяспечнай адлегласці ад непрадказальнага эпіцэнтру падзеяў. У акцёра ж, здаецца, усё цела ператвараецца ў рухомы твар, нават спіна пра нешта распавядае і сама пазірае на публіку.

Найбольш удзячныя гледачы — гэта хворыя, прыкаваныя да ложка. Крыху саступаюць ім тыя, хто можа сядзець, і тыя, што ходзяць на мыліцах.

Гамлет у знакамітым маналогу «Быць або не быць?», па сутнасці, пытаўся ў самога сябе, чыя доля лепшая — акцёра ці гледача. Пасіўны назіральнік жыцця нудзіцца сваёй ананімнасцю:

яго нават з твару мала хто памятае. У зоркі палітычнага ці шоу-бізнесу — іншая бяда: няма куды схавання ад журналістаў і разявакаў, якія хочаць бачыць яго і па-за сцэнай (каб адпачыць ад агульнай увагі, даводзіцца грывіравацца — іграць у выпадковых ролях без ніякага ганару). Публічны чалавек вымушаны думаць і дзейнічаць за сваіх прыхільнікаў, што адпачываюць перад тэлеэкранам ці ілюстраваным часопісам. Ён жыве замест нас, прынамсі на сцэне, але і ягонае прыватнае жыццё належыць усім ахвотным. «Акцёр пакідае адчуваць уласнае цела і імкнецца зрабіць яго незаўважным для гледачаў» (Ежы Гратоўскі). Глядач жа, наадварот, аддае свой голас і нават душу ўпадабанаму палітыку ці акцёру — і праз гэта нібы падвойнае сваю вагу, цялеснасць, інертную матэрыяльнасць. Цела сведкі спектакля павінна застыць у адной позе, як у сне або ў труне, каб душа магла злучыцца з абраным ёю акцёрам на сцэне і перадаць яму энергію і жыццёвы досвед гаспадара. Нават калі аўтар-авангардыст не ўкладае ніякага сэнсу ў свой твор, за яго гэта робяць гледачы.

Мы глядзім на свет, а бачым набор словаў: «Скажы што-небудзь, каб я цябе ўбачыў» (Сакрат). Словы памагаюць нам бачыць з заплуюшчанымі вачыма — за межамі той прасторы, у якой мы цяпер знаходзімся. Гэта і дазваляе артыстам маніпуляваць нашымі думкамі. Гіпнатызёр вырадае свядомасць пацыента і падмяняе яе сваім маўленнем, падмяняе інфармацыю з уласных пачуццёвых органаў чалавека сваімі словамі-этыкеткамі. Прыкладна тое ж імкнучца зрабіць з намі дыктары і дыктатары, шаманы і паэты. Але ўсе яны толькі называюць вобразы, якія трэба ўбачыць, канкрэтныя ж рысы мы надаём ім самі. Шаман лечыць пацыента праз ягонае самавыяўленне: прымушае хворага ўвайсці ў ролю героя вядомага міфа, якога сам паказвае ў скоках і спевах, каб з ягонай дапамогай перамагчы немач.

Дзеянне ўсялякага спектакля адбываецца не столькі на сцэне, колькі ў глядзельнай зале. Пасля канцэрта класічнай музыкі (не кажучы ўжо пра эстраду) у слухачоў стамляюцца галасавыя звязкі — бо незаўважна для сябе мы ўвесь час падпяваем музыкантам. Калі ў спевака ўзнікаюць непрыемныя адчуванні ў горле, многія слухачы пачынаюць кашляць. Уяўленне гледачоў звычайна багацейшае за сцэнаграфію спектакля. Таму ў тэатры (асабліва ў оперным) многія міжвольна ці наўмысна заплуюшчваюць вочы, каб не глядзець пастаноўку, а ўяўляць сабе яе: надта ненатуральна часта выглядае тое, што нам паказваюць. Увогуле, чым больш абсурдным здаецца свет, тым больш часу трэба на летуценні і ўспаміны, каб хоць неяк з ім прымірыцца.

Для добрага акцёра тэкст не вельмі істотны. Любую выдумку ён падасць так пераказальна, што і залу расчуліць, і сам праслязіцца. Танец голасу таленавітага спевака ці аратара пранікае ў нашае цела гэтак жа глыбока, як бескантактавы масаж экстатычных жэстаў шамана. Харызматычны палітык можа як заўгодна круціць сваім электаратам праз тэлеэкран таму, што сваіх прыхільнікаў ён трымае ў руках не толькі за вушы, але і за іншыя органы цела.

Калі вам рабілі хоць аднойчы масаж, вы павінны памятаць, які інфантальны настрой ён стварае. Падчас сеанса і нават пасля яго не хочацца ні гаварыць, ні думаць: усё псіхічнае жыццё зводзіцца да адчуванняў. У спражыванай масажысткі пальцы танцуюць не горш, чым ногі ў артыстаў балета. Твая спіна ператвараецца ў сцэну, на якой дзеецца такі захапляльны спектакль, што немагчыма паварухнуцца. Забываеш пра свой лёс і планы на будучыню — нібы яшчэ не нарадзіўся. Няма ніякіх несупадзенняў, ніякіх супярэчнасцяў паміж цэлам і духам — як у плода ў мацярынскім чэраве. І з кожным сеансам адчуваеш усё мацнейшую лучнасць з чалавекам, якому даверыў сваё цела.

Перажыць рэгрэсію да эмбрыянальнага стану найлепш дазваляе гідрамасаж: паласканне цела шчыльным струменем цёплай вады. Эфект узмацняе тое, што ляжыш у цёплай ванне, падобнай да ўтульнага ўлоння маці. Масажыстку не бачыш — як і сваю маці, пакуль яна адасаблівае і бароніць цябе сваёй плошчю ад усяго астатняга свету. Адчуваеш толькі струмень з даўжэзнага шлангу, гэтай пупавіны, якая адсмоктвае з цябе шлакі і ўлівае новыя сілы. Калі шланг, нарэшце, адключаюць і просяць пакінуць ванну — хочацца спяваць, як быццам ты народжаны нанова. І ручнік, да якога цягнецца рука, раптам нагадвае пялюшку.

Маленькі экран у цэнтры дома — гэта пупавіна, якая лучыць нас з усім светам. У дэмакратычную эпоху тэлебачання мы ўсе цяжарныя адно адным, але тэлезоркі цяжарныя больш за астатніх. Кожны з нас паасобку можа думаць, што ён сабе хоча, але грамадская думка звычайна толькі пераказвае тое, што ёй паказваюць на тэлеэкране.

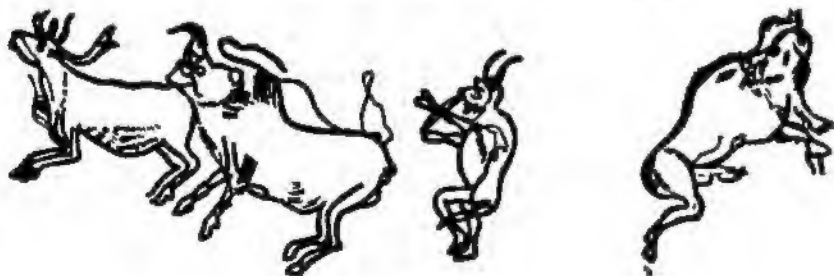
Напэўна, кожны чалавек часам адчувае сваё цела нейчай рукавіцай. На музыку, як і на пачутыя словы, мы рэагуем рухамі вуснаў, рук, галавы (найбольш відавочна гэта праяўляецца ў танцы). Нашы ўчынкi, часцей за ўсё, — толькі рэха таго, што мы колісь убачылі ці пачулі.

На канцэрце або на якім-небудзь сходзе за зачыненымі дзвярыма заўважаеш, што часам апландзіруеш аўтаматычна — і тым артыстам, якія не спадабаліся, бо пляскаюць усе навокал. У век тэлевізіі да відовішча спрычыннаюцца не толькі артысты, але і ўсе прысутныя. Пражэктары заліваюць святлом і залу, бо тэлеаператары здымаюць па чарзе і сцэну, і гледачоў, змушаючы іх таксама ўдзельнічаць у канцэрце, надзяваюць перад дапытлівым вокам тэлекамеры тую ці іншую маску: знарок усміхацца і апландзіраваць або, наадварот, хаваць усмешку за спіснутымі вуснамі.



Кожны палітык мае свайго спонсара.

Найстарэйшыя сцэны «чалавечай камедыі»: шаманы выконваюць у магических абрадах ролі жывёл (наскальныя малюнкi).





Змяняюцца  
выканаўцы, а роля  
застаецца (акварэль  
Ю.Барысевіча  
«Хто наступны?»).

Кожная  
літаратурная мова  
мае свой жэставы  
варыянт для  
глухнямых.  
На жаль, беларускія  
глухнямыя  
размаўляюць паміж  
сабою па-руску.



Часам музычныя гурты або палітычныя дзеячы выступаюць пад адкрытым небам — на плошчы ці ў парку. Калі стаіш воддаль сцэны, можна не пляскаць у далоні разам з усімі. Відовішча займае абмежаваны сектар твайго зроку і не можа захапіць цябе цалкам. Ты не глядзіш разам з пераднімі, а толькі падглядваеш. Мы не апладзіруем спевам лясных птушак не таму, што яны гэтага не зразумеюць, а таму, што спяваюць яны не для нас.

Многія танцы паходзяць з пераймання паводзінаў жывёлаў і птушак. Як і першыя песні. Мне нават здаецца, і сама чалавечая мова нарадзілася з інтэрферэнцыі гукавых сігналаў, запазычаных людзьмі ў суседзяў па лесу. Дзеці і цяпер вучацца размаўляць праз гукаперайманне не толькі ў дарослых, але і ў рыпення дзявэрэй, брэху сабакаў, маўчання сценаў (маўчаць і гаварыць мы вучымся адначасова). Напэўна, чалавек раней пачаў размаўляць з жывёламі і дрэвамі, а ўжо потым — з іншымі людзьмі. Ва ўсіх нашых нават найбольш асінсаваных словах дагэтуль утрымліваецца нейкая доля мычання або рыку. Асабліва гэта відавочна ў спяванні. Дарэчы, К.Станіслаўскі раіў спевакам скарыстоўваць для выроўнівання вакальнай партыі менавіта «ціхае мычання».

Многія жывёлы не маюць вухэй: яны ўспрымаюць вібрацыю паветра, зямлі ці вады ўсім целам. Чалавек таксама слухае не толькі вухамі. Калі доўга трымаць суразмоўцу за горла — можна навучыцца разумець яго паводле вібрацыі пальцаў на шыі. Глухому, каб рэгуляваць інтанацыю і сілу голасу, даводзіцца трымаць за горла самога сябе.

Калі паэзія — гэта танец словамі, дык спевы — танец голасам. Можна спяваць і без аніякіх словаў, як гэта робяць птушкі і вецер. Не толькі жывёлы, але і дрэвы, і, зразумела, паэты — хутчэй спяваюць, чым нешта гавораць.

## Празрысты партрэт

Якой бы прасторнай нам ні ўяўлялася сцэна, усё ж яна не шырэй за дрот, нацягнуты пад купалам цырка. Усякі публічны чалавек — палітык, шоумен, журналіст — часам адчувае сябе паветраным гімнастам з не надта надзейнай страхоўкай. Заўсёды ёсць рызыка сарваць голас ці, прынамсі, сфальшывіць, выпасці з аб-

ранага стылю і вобраза. Ніколі няма пэўнасці, што твой цяперашні выступ не станеца апошнім. Здараецца, на канцэрце поп-музыкі істэрычны натоўп закідае сваіх ідалаў не дзявочымі ставікамі і цукеркамі, а пустымі бутэлькамі. У букетах кветак, што дораць палітыкам на сустрэчах з выбаршчыкамі, часам хаваецца нож ці выбуховае прыстасаванне. Не дзіва, што артысты такія ж прымхлівыя, як салдаты на фронце: перад спектаклем і перад боем нельга, напрыклад, фатаграфавання. Іншае табу забараняе нават на рэпетыцыі гучна тупаць па сцэне абцасамі (зноў жа — каб не праваліцца). На рэпетыцыі акцёру здаецца бяздоннем новая роля, на самім жа спектаклі —



амаль нябачная са сцэны аўдыторыя (у радыётэатры яе і пагатоў не бачна). Ніколі не вядома, як адгукнецца слова, кінутае ў эфір або ў цемру глядзельнай залы: задаволеным зурчаннем тысячавокага зверга ці позвай у суд.

Танцор на дроце з аднайменнай гравюры Пауля Клее балансуе на скрыжаванні двух перпендыкулярных промняў святла — вертыкальнага і гарызантальнага, прычым саміх пражэктараў не відаць. Вертыкальны промень нібыта падтрымлівае артыста над ускінутымі тварамі глядачоў (не зусім ясна, адкуль ён льецца і што сімвалізуе: уладу ўсемагутнага гаспадара цырка ці зачараваны позірк знямалай залы). Гарызантальны промень памагае артысту крочыць далей, і таксама не ясна: падштурхоўвае ў спіну (як усіх нас штурхае наперад мінуўшчына) або ўсмоктвае ў сябе, нібы будучыня-пласмук, спераду. Гэтыя ўладныя плыні святла, па сутнасці, мала адрозніваюцца ад крыжа, які кожны артыст цягне на сабе ў бліскучай цемры сусветнага цырка. Герой трагедыі — не абавязкова выбітны чалавек, але заўсёды — завялікі для абставінаў свайго жыцця. Можна памерці пад крыжам, калі да Галгофы будзе яшчэ далёка (хоць яна заўсёды побач). Распавядаюць, што падчас патрыятычнай маніфестацыі ў Варшаве ў 1861 г. пасля першага залпа карнікаў быў забіты манах, які нёс на чале шэсця каталіцкі крыж, і тады гэты крыж узняў малады студэнт школы равінаў, каб загінуць ад наступнага залпа... Нарэшце твой крыж могуць скрасці: прыгдваецца показка пра «новага рускага», які замовіў ювеліру шыкоўны нацельны крыж агромністых памераў, але без «гімнаста» на ім.

Часам, калі доўга думаеш ці гаворыш пра што-небудзь, раптам адчуваеш подых бездані, у якую можа сарвацца думка, калі дазволіць ёй спыніцца раней за бліжэйшае слова. Прорва — не толькі ў нас пад нагамі, калі мы іграем, але і ўнутры кожнага з нас, пад скурай і мовай, якія выпадкова набылі форму чалавечай істоты. Нутраная прас-тора чалавека не меншая за вонкавы космас, пасыпаны пылам зорак. Мы толькі пасрэднікі паміж тымі, хто бачыць нас з абодвух бакоў. Кожнае публічнае слова, кожны жэст, кожная літара на паперы (з усяго такога і складаецца «я» чалавека) — гэта шчылінка ў наш інтымны свет для тых, хто пра нас думае, але таксама і акенцы ў вонкавы свет для тых, пра каго згадваем мы.

Каб жыць усур'ёз, на поўную сілу сэрца, трэба рабіць выгляд і пераконваць самога сябе, што жывеш у гэтым свеце першы і апошні раз. Тая частка свядомасці акцёра, што выцясняецца на сцэне персанажам, ніколі дакладна не ведае (што-дня забывае), як будзе разгортвацца і чым скончыцца п'еса. У межах ролі акцёр робіцца сучаснікам, суайчыннікам і нават «супельнікам» свайго героя. Гэта можа патлумачыць нам, адкуль гістарычныя асобы і літаратурныя персанажы ўзялі сваю часам проста неверагодную мужнасць і кемлівасць для гераічных учынкаў: разам з імі думаюць, амагаюцца, трываюць катаванні тыя артысты, якія будуць іх потым штовечар паказваць публіцы. Не дзіва, што акцёры моцна стамляюцца ад ігры і не адразу вяртаюцца ў сябе саміх пасля спектакля. Зрэшты, рэпетыцыя стамляе яшчэ больш, чым спектакль, бо ў зале няма глядачоў, якія памагаюць ажыўляць персанажаў.

На рэпетыцыі акцёр павінен напоўніць сваю ролю сабою, а на спектаклі — глядачамі. Свайго глядача трэба берагчы, адзіўляць, рабіць яму падарункі, прыемныя сюрпрызы. Усё, што заўгодна, абы не надакучыць. Рабіць падарункі жанчыне ці публіцы трэба і дзеля таго, каб самому да яе не прызвычаіцца, каб да апошняга дня бачыць бездань у яе вачах.

Для акцёраў вялікая праблема — не зніжаць узроўню ігры (рытму пульсавання сэрца) у спектаклі, які паўтараецца амаль без зменаў дзясцікі і сотні разоў. Чарговае жыццё з усімі яго праблемамі не здаецца нам смешным толькі таму, што мы не памятаем папярэднія. Спектакль застаецца жывы і выглядае праўдзіва, пакуль акцёры здольныя пераконваць аўдыторыю і, галоўнае, сябе, што сцэна і ёсць адзіны рэальны існы свет.

Пасля спектакля ў многіх глядачоў з'яўляецца амаль неадольнае жаданне завітаць за кулісы, асабіста сказаць цёплае слова акцёрам. Гэта можна зразумець: у сваім цэле артысты носяць па сцэне не толькі герояў п'есы ці песні, але і нас з вамі. У пэўным сэнсе калі падае заслона — глядач памірае і развітваецца са сваім чарговым целам, якім быў упадабаны акцёр.

Дзесьці ў глыбіні душ мы спадзяёмся, што спектакль — а разам з ім і наш новы лёс — яшчэ не скончаны, яшчэ працягваецца за кулісамі. Зрэшты, так яно і ёсць. Спектакль доўжыцца, пакуль яго памятае хай сабе адзін чалавек. Дый усялякая пастаноўка мае свой працяг на іншых сцэнах,

і не толькі тэатральных. Канец спектакля — толькі антракт у бязмежным відовішчы, якое скончыцца толькі тады, калі ў сусвеце і ў нас саміх згасне апошняе святло.

Для глядача спектакль — гэта сітуацыя выбару сярод персанажаў п'есы самога сябе. Чужы лёс, які мы запазычваем на некалькі гадзінаў, можа паўплываць на ўсё нашае жыццё, а праз нас — і на іншых людзей. На думку Сартра, калі чалавек выбірае сябе, ён выбірае ўвесь свет (дакладней было б сказаць: калі чалавек выбірае лёс, ён выбірае гісторыю — сукупнасць усіх чалавечых лёсаў). Сартр меркаваў, што мы абсалютна свабодныя ў сваім выбары; на мой жа погляд, гэтая свабода абмежавана законам сусветнай раўнавагі: заўсёды ёсць людзі, якія выбіраюць процілеглае таму, што выбралі мы, і менавіта гэта дазваляе грамадству заставацца шматалічным. Калі чалавек выбірае сябе, яго выбірае ўвесь свет.

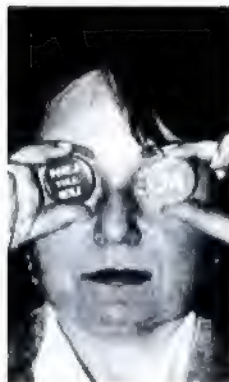
Атаясаміўшы сябе падчас спектакля з тым або іншым героем, акцёр і глядачы зрастаюцца з ім, а потым выносяць з тэатра ў сваё прыватнае жыццё (напрыклад, устаўляюць ягоныя рэплікі ў свае размовы са знаёмымі, ягоныя жэсты — у звыклых руху ўласнага цела). Цяпер глядач думае не «што зрабіў бы я на месцы героя?», а «што зрабіў бы ён, калі б стаўся мною?».

Персанаж заўсёды тоесны не чарговым артысту, які яго іграе, а ўсім тым глядачам, што знаходзяць у сабе штосьці падобнае да яго. Зрэшты, мы падсвядома атаясамляем з персанажамі спектакля не толькі сябе, але і знаёмых (напрыклад, падчас сеанса стрыптызу мужчына бачыць у танцорцы не сябе, а сваіх каханых жанчынак).

Нас могуць усхваляваць (напрыклад, у музыцы або ў абстрактным жывапісе) і тыя вобразы, у якіх мы не пазнаём вядомых нам людзей, рэчаў, падзеяў. Напэўна, гэтыя творы не пакідаюць нас абыякавымі, бо мы ўсё ж бачылі штось падобнае ў адным з папярэдніх жыццяў і цяпер прыгдваем гэтыя формы, не ўмеючы іх назваць. Больш за тое, не выключана, што мы самі ўжо былі чымсьці падобным і цяпер прыслухоўваемся да той музыкі, якой былі самі.

Адна з асноўных стратэгіяў авангарднага мастацтва — вызваленне акцёра, карціны і літаратурнага творца ад неабходнасці што-небудзь азначаць і паказваць. Напрыклад, паводле Малевіча, «у супэрэматызме ёсць чыста жывапіснае мастацтва фарбаў. Жывапісцы павінны адкінуць сюжэт і рэчы, калі яны хочуць быць чыстымі жывапісцамі». Прыкладна да таго ж у тэатры імкнуўся Антанен Арто, сцвярджаючы імператыву «чыстай пастаноўкі», якая ўжо не будзе лёкайскім адлюстраваннем рэчаіснасці, а ператворыцца ў святая свабодных жэстаў, промняў святла і самазначных словаў. Асабіста я, аднак, сумняваюся, што акцёр можа на які-кольвек працяглы час вызваліцца ад сваёй выяўленчай функцыі або што можна напісаць карціну, дзе не было б ніводнай згадкі пра навакольны свет.

Напачатку акцёр увасабляе іншага чалавека даволі павярхоўна, з дапамогаю чужога адзення, штучных абрысаў цела і голасу. Аднак паступова вонкавае падабенства засвойваецца арганізмам і ператвараецца ў нутранае: маска прыжываецца на



Мы бачым свет праз  
акуляры словаў.

Некаторыя думкі  
можна параўнаць  
з ударамі звона  
(скульптурная  
кампзіцыя  
Дэніс Апенгейм).

Музікл  
«Шпік жахаў»  
пра маньяка-  
стаматолага  
спарадзіў ажно тры  
экранізацыі. Крыкі  
аквяр (асноўны  
змест гэтага творца)  
пацвярджаюць  
думку У.Неміровіча-  
Данчанкі,  
што "акцёр на  
75 працэнтаў  
складаецца  
з голасу".





твары і пускае карані ва ўсе органы цела. І пасля спектакля, калі акцёр ужо зняў з сябе пячатку чужога імя і лёсу, ён яшчэ доўга бачыць свет чужымі вачыма і перажывае менавіта тыя пачуцці, якія стрымліваў на сцэне.

Усякая карціна — гэта таксама партрэт самога мастака, напісаны тымі прадметамі, з якіх складаецца нацюрморт ці пейзаж. Намалёванае мастаком дрэва — гэта намалёваны дрэвам партрэт мастака (увогуле напісаць што-небудзь можна толькі ў сааўтарстве з матэрыялам). Заўважыць гэта нам досыць цяжка, хоць мы з лёгкасцю пагаджаемся, што ўсе рэчы, ператвораныя чалавекам у выявы, робяцца антрапаморфнымі: чалавек твораць «паводле вобраза і падабенства свайго». Але ж і рэчы пераставраюць нас на свой узор: дрэва бачыць у чалавеку, аразумела ж, іншае дрэва. Калі мастак перапісвае лес на аркуш паперы — дрэвы памагаюць яму паказаць у гэтых рысах і растушоўках раслінную частку самога сябе. І ў тэатры не толькі акцёр паказвае на масніцах чарговага героя: персанаж сам іграе свайго выканаўцу, разгортвае па чарзе перад публікай тую ці іншую рысу асобы акцёра.

Твар артыста — гэта новая маска для персанажа, які ўжо неаднойчы паспеў паказацца людзям у іншых пастаноўках, у кніжных ілюстрацыях і кінафільмах. Магія мастацтва ў тым і палягае, што не артыст іграе ролю, а персанаж іграе чарговага артыста.

Акцёр — як і партрэт або кніга — «празрысты» з абодвух бакоў: ён павінен не толькі паказваць на сваім прыкладзе іншага чалавека, але і глядзець для яго. Напэўна, чалавек пасля смерці працягвае жыць і старэць. Адну і тую ж ролю ў розныя эпохі іграюць па-рознаму, нібыта даўно сканалы чалавек бачыць нашчадкаў, нешта адчувае і думае, змяняючыся з цягам часу разам з паўнакроўнымі людзьмі. Ператвораны ў звязак рысаў, словаў ці жэстаў, ён зазірае ў цяперашні час кожнага разу, калі яго нехта малюе, цытуе або паказвае на сцэне.

Яшчэ не вельмі даўно акцёры на працягу ўсёй сцэнічнай кар’еры ігралі ў абмежаваным наборы падобных адна да адной роляў. Кожны атрымліваў ролю, найбольш адпаведную ягонаму ўзросту, знешнасці, голасу і характару. Сучасны тэатр не такі катэгарычны да сістэмы амплуа, ролі часта размяркоўваюцца незалежна ад фізіялогіі артыстаў.

Ці выпадкова акцёр атрымлівае сваю ролю ў новым спектаклі? З гледзішча закона кармы, новая роля — гэта адплата або ўзнагарода за ўчынкі чалавека, з якім акцёр атаясаміўся ў адной з папярэдніх пастановак. Аднак, паколькі часцей за ўсе іншыя ролі акцёр іграе ролю артыста, новая роля можа быць і містычным вынікам ягоных спектакляў у жыцці па-за сцэнаю.

Любы персанаж (у меншай меры — трагедыіны, у большай — камедыіны ці

меладраматычны) абагульняе рысы некалькіх, часам соцен і нават мільёнаў чалавек, што паслужылі прататыпамі героя драматургу пры напісанні п’есы і акцёру падчас працы над роляй. Многія з іх працягваюць існаваць у падсвядомасці артыста, утвараючы другую, не менш патрабавальную аўдыторыю ягоных жэстаў і словаў, заўсёды гатовую абсмяяць няўдалага відачынцу. Апрача таго, акцёру дапамагаюць (або замінаюць) іграць усе ранейшыя ролі, якія яму давалася выконваць за сваю сцэнічную кар’еру.

Вось гэтага і не ўлічвае класічная тэорыя рэінкарнацыі. І на сцэне, і ва ўласным лёсе чалавек уваважае пасмяротнае жыццё не аднаго, а безлічы папярэднікаў.

Як у мастацтве ўсялякая арыгінальнасць пачынаецца з пераймання, так і само жыццё пачынаецца з пераймання. Кожны чалавек уяўляе сабой кактэйль з часцінак усіх іншых людзей (у тым ліку яшчэ не народжаных), змяшаных паводле абмежаванай колькасці рэцэптаў, але заўсёды ў новай прапорцыі. Мы нашчадкі не толькі сваіх непасрэдных бацькоў, але і ўсіх тых, хто калі-небудзь жыў на зямлі і ва ўяўленні нашых продкаў.

Рэінкарнацыя дазваляе нам убачыць свет ва ўсіх магчымых ракурсах — і ў «перспектыве жабкі», і з вышыні птушынага палёту. Да новых і новых нараджэнняў нас падштурхоўвае азарт калекцыянера: надзея дагледзець наш свет да канца або сыграць усе магчымыя ў ім ролі.

У кожным новым жыцці мы можам дасягнуць большай дасканаласці, чым у папярэднім, бо можам бачыць і карэктаваць свае ўчынкі знутры сябе дадатковай парай вачэй. На жаль, у большасці людзей гэтыя нутраныя вочы (іх можа быць шмат або адно «трэцяе вока») прыкрываюцца толькі ў момант чарговай смерці.

Буда Гаўтама (Буда азначае «прасветлены») — адзін з нямногіх, хто памятаў свае папярэднія жыцці. У ранейшых інкарнацыях (ролях), пра якія Гаўтама распавядаў вучням, ён быў па чарзе жабкай, пацуком, гуссю, сланом, ільвом, камерсантам, царом, святаром, мысляром, духам дрэва і богам Індрай.

Некаторыя багі па ўароўню свайго развіцця са-ступваюць людзям — прынамсі, найбольш глыбокім з нас. Таму, каб дасягнуць канчатковага прасвятлення, бог павінен пражыць хай сабе адно жыццё ў абліччы чалавека. Найбольш вядомы прыклад такога кшталту — гісторыя Хрыста.

Запавет «любі бліжняга як самога сябе» я патлумачыў бы так: шанавайце сябе чалавек павінен найперш у іншых людзях; з іншага боку, шанавайце іншых трэба не толькі дзесяці звонку, але і ў сабе ж самім. Чалавек — гэта не «я» або «ты», а «я ў табе» і «ты ўва мне».

Чалавек ніколі не памірае дарэшты. Раней ці пазней усе, абсалютна ўсе твае думкі, учынкі, пачуцці паўтараюць ва ўласным жыцці хто-небудзь іншы. Дакладней — многія іншыя людзі ўзновяць хто асобную думку, хто нейкі жэст або адну з тваіх звычак. Ва ўсе часы на зямлі разыгрываюцца адны і тыя самыя п’есы: з’яўляюцца новыя дэкарацыі, пастаноўшчыкі і акцёры, а вось нашыя ролі застаюцца.

*Заканчэнне будзе.*

## З асаблівай місіяй

*Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача святкуе свой 45-гадовы юбілей. За гэты час шлях пройдзены немалы, ды на падмосткі яшчэ дагэтуль выходзяць тыяжыцы першага закліку — Барыс Барысёнак, Віктар Лебедзеў, Міхась Пятроў, для якіх уся гісторыя ТЮГа — як на далоні. Тэатру «асаблівага прызначэння», дзе «трэба іграць як для дарослых, толькі лепш», — прысвечана жыццё многіх майстроў сцэны. Іх усіх яднае адно і тое ж: такія шчырыя і высакародныя адносіны да свайго справы, якія рэдка можна сустрэць у «дарослых» тэатрах. У Тэатры юнага гледача не ўсё ўзнімалася толькі на хвалях натхнення. Часцей, чым іншыя калектывы, ТЮГ скаланалі вялікія буры незадавальнення. Змяняліся рэжысёры, прыходзілі і сыходзілі шматлікія выканаўцы. Для тых, хто заставаўся тут на доўга, праца ў дзіцячым тэатры рабілася ўзорам любові і адданасці свайму прызначэнню. Да тых, каму, на нашу думку, без ТЮГа ніяк не абыйсціся, карэспандэнты «Мастацтва» звярнуліся напярэдні юбілею.*

### Леанід Улашчанка: «... Перакінуць масток дабрыні і спачування»

Увесь мой лёс звязаны з дзіцячым тэатрам, пачынаючы з 1965 года, калі пасля інстытута мне пашчасціла трапіць у труп ТЮГа.

Залатая пара юнацтва... Тады дзеля мастацтва мы маглі працаваць у тэатры нават па начах. І ніхто не пытаўся: «А колькі нам за гэта заплаціць?» І было не важна, якую ролю ты рэпэціруеш: галоўную, эпізядычную ці проста заняты ў масоўцы. Мы цалкам належалі творчасці. Менавіта ў такой атмасферы ствараліся этапныя спектаклі ТЮГа — «Зялёная птушка», «З любімымі не расставайцеся», «Вестсайдская гісторыя», «Чаму ж мне не пець»...

З удзячнасцю згадваю рэжысёраў, дзякуючы якім пастаўлены тэатральныя вехі майго творчага жыцця. Гэта Уладзімір Маланкін, Мікалай Шыйко, Барыс Эрын, Адольф Шапіра. З асаблівым захапленнем мы працавалі з Мікалаем Шыйко. Ён умеў літаральна ўсіх наталіць свайго энергіяй, асвятліць п’есу задумай. Ягоныя памкненні рабіліся нашымі. І мы не заўважалі, што нам нешта падказваюць, што рэжысёр вядзе нас за сабой. Здавалася, мы крочым самі. І цяпер, калі Мікалай Шыйко прыязджае ў ТЮГ, — тэатр змяняецца, пераўтвараецца. Ніхто не спазняецца на рэпетыцыі, усе выдаткоўваюцца цалкам — бо з’явіўся той, хто можа натхніць! І ак-



цёрская фантазія працуе няспынна. І ўсё, што адбываецца на сцэне, робіцца тваім уласным: і тэкст, і задума, і п’еса.

Жыццё змяняецца, і многім цяпер існаваць цяжка. Ды толькі калі пастаянна думаць пра тое, як выжыць, — забываешся на мастацтва. Не верыш рэжысёру, драматургу, персанажу... Але ж на сцэне акцёр царуе, толькі калі верыць.

Урэшце, змяняецца не толькі жыццё, усе мы таксама змяняемся. Калі раней мне было важна сцвердзіць уласнае «я» ў мастацтве, на сцэне, то цяпер для мяне галоўнае, што я змагу сказаць гледачам, успрымуць яны тое, што я ім даводжу, ці не. І самае важнае для мяне — дзеці: тыя, што ў глядзельнай зале, і тыя, што прыходзяць да мяне ў дзіцячы тэатр «Надзея».

Заўсёды, ва ўсе часы са сцэны ў глядзельную залу павінны ісці дабро і спачуванне. Тое, чаго па-за тэатрам сёння амаль нідзе не ўбачыш. У кіно, на тэлебачанні паўсюль герояў забіваюць з надзвычайнай лёгкасцю, і ніхто нікому не спачувае. А на нашых спектаклях — «Стваральніца цуду», «Маленькі лорд Фаўнтлерой», «Сястра мая Русалачка», «Падарожжа ў краіну мрояў» — дзеці ў глядзельнай зале спачуваюць героям, і нават самыя маленькія цудоўна разумеюць, што такое дабро.

Жыццё мінае, але больш марудным не становіцца. Кожны з перыядаў майго творчага біяграфіі цікавы па-свойму. У мяне не было прастояў, не было правалаў. Былі розныя ролі, больш ці менш

Аднагалосна.





значныя. Ды галоўным, сутнасным заставалася і застаецца імкненне перакінуць са сцэны ў глядзельную залу масток дабрыні і спачування. І яшчэ: я мяркую, што будучыня нашага тэатра залежыць ад добрай рэжысуры, добрых п'ес і акцёрскай адданасці свайму тэатру.

## Вера Кавалерава:

### «... Ратаваць унутраны свет ад зла»

Я працую ў дзіцячым тэатры таму, што менавіта тут са сцэны ў глядзельную залу неабходна несці толькі дабро. Вельмі люблю гэты тэатр і ягоную аўдыторыю, якая дапамагае не толькі вызначаць, а і пастаянна ўздываць крытэрыі акцёрскага мастацтва. Дзеці няспынна развіваюцца, змяняюцца, праз кожныя пяць гадоў перад намі ў глядзельнай зале — новае пакаленне і іншыя гледачы. Тэатры для дарослых вельмі хутка касцянеюць у сваёй акадэмічнасці. А дзіцячыя тэатры і мы, акцёры гэтых тэатраў, мусім змяняцца з кожным новым пакаленнем гледачоў. Інакш проста не паразумеюся. Дзеці не дазваляюць нам расслабіцца, неабходна абавязкова падтрымліваць добрую фізічную форму. Але самае галоўнае, нашы гледачы не даюць нам рабіцца злоснымі. Увогуле, акцёру дзіцячага тэатра трэба ратаваць свой унутраны свет ад зла ў любых праявах. Інакш нас ніколі не прымуць, ніколі нам не павераць. Дзеці вельмі чулыя і шчодрыя асобы, і колькі ты ім аддаеш, столькі яны табе і вяртаюць — дабрыні, спагады, спачування. Менавіта гэтым і адрозніваецца наша аўдыторыя, менавіта гэтым яна і каштоўная. Мы шмат працуем і, здаецца, павінны стамляцца. Але ж на справе атрымліваецца інакш. Іграючы нават па тры спектаклі ў дзень, я часам у адказ атрымліваю такія зарад, што лётаць хочацца! Чым больш іграеш, чым больш з дзецьмі сутыкаешся, тым больш з'яўляецца сіла! Такая унікальная аўдыторыя, але ж і складаная таксама, бо з ёй трэба ўмець працаваць. Настрой на залу выходзіць гадамі. Выходзіш на сцэну, крочыш па ёй і адчуваеш, якія сёння гледачы. І няма універсальнага рэцэпта — як іх захапіць. Вопыт падмацоўваецца

ца інтуіцыяй, і я штотраз дакладна ведаю: гэтыя гледачы будуць маімі. Але як я гэта раблю, падтлумачыць, бадай, не магу. Я проста пераканана, што яны будуць мяне слухаць, у мяне няма перад імі страху, я заўсёды аддаю ім сваю любоў і любоў атрымліваю ўзамен. Маленькіх гледачоў я люблю больш, чым дарослых. Дарослыя гледачы — выхаваныя, яны ведаюць, як трэба сябе паводзіць. Па рэакцыі дарослых гледачоў цяжка зразумець, як ты іграеш, што ў цябе атрымліваецца менавіта сёння. Дзіцячая аўдыторыя штотраз падштурхоўвае, імгненна дае зразумець, што ты робіш нешта не тое. Дзеці ніколі не даруюць фальшу. А калі твайму герою не вераць, у зале адразу з'яўляецца гул. І патыліцы там, дзе акцёру хацелася б бачыць зацікаўленыя вочы.

Галоўнае адрозненне акцёраў ТЮГа ад акцёраў іншых тэатраў — у самой манеры сцэнічнага існавання. У нас не бывае так званай чацвёртай сцяны. Як толькі ты яе пабудоваў, адразу ж згубіў залу. Яна нібыта існуе, але надзвычай празрыстая. Тюгаўскі акцёр подых залы павінен адчуваць штохвілінна. Ідэальны спектакль для нас — гэта калі адбываецца яднанне гледачоў і акцёраў.

Роляў у мяне заўсёды было шмат, таму ўсе тюгаўскія эпохі лічу сваімі. Апошнім часам, праўда, у тэатры паменела спектакляў для дзяцей. Існуе пэўная незапатрабаванасць амплуа травесці. Мы, тыя, хто быў малады ў 70-ыя гады, пераходзім на іншыя ўзроставыя ролі. Дый тэатру травесці, здаецца, усё менш неабходна. У спектаклях цяпер удзельнічаюць дзеці. Гэта нібыта і добра, але ж хлопчыкі ды дзяўчынкі няздатныя зразумець усю глыбіню вобраза. З аднаго боку, цудоўна, калі хлопчык выходзіць на сцэну. Яго выдатна ўспрымаюць маленькія гледачы, але яны найперш бачаць перад сабой свайго аднагодку. Мастацтва акцёра дзіцячага тэатра ў іншым — прымусяць гледачоў паверыць, што перад імі той самы чалавек, або персанаж. Акцёр — носьбіт асаблівай сэнсавай, эстэтычнай задачы, якую ён павінен давесці гледачам. Таму і ўздзеянне акцёра на залу больш моцнае, чым уздзеянне маленькіх удзельнікаў пастаноўкі. Пасля спектакля «Стваральніца цуду» дзеці прыходзяць за кулісы са слязьмі, бо ім вельмі шкада маю гераіню Элен, і яны мяне з ёю атакавалі. Я іх супакойваю, што я — актрыса і на самай справе ўсё бачу і чую. Але дзеці вераць таму, што адбываецца на сцэне. Гэта і ёсць мастацтва. Гэта і ёсць тэатр. Важна, што яны мне паверылі. Не зважаючы нават на тое, што ў праграмцы да спектакля пазначана: Элен — з.а. РБ Вера Кавалерава.

Мастацтва травесці адметнае яшчэ і тым, што актрысы гэтага амплуа цалкам дарослымі, відаць, ніколі не становяцца. Нягледзячы на вопыт, на тое, што дзеці ўжо дарослыя, што ўнукі падрастаюць, — недзе ў глыбіні душы застаецца нешта непераадольна дзіцячае. У нас іншае светаўспрыманне, нібыта глядзіш навокал у пэўнай меры

вачыма дзіцяці. Або штотраз узважаеш: як бы гэта ўспрынялі яны?

Некалі ў нас ішоў спектакль «Уся надзея» — пра занядбаных, кінутых падлеткаў, і наш тэатр нейкім чынам вельмі да іх набліжаўся. У той час да мяне нават на вуліцы звярталіся: Надзька! І ўсе свае праблемы спрабавалі разам з намі вырашыць. Яны нас зусім не ўспрымалі як акцёраў. Толькі як сяброў. Тады я і зразумела, як часта нашым дзецям не хапае ўвагі, як мала любові выдаткоўваюць на іх дарослыя. Школа дае толькі адукацыю, а духоўны свет застаецца пустым. Блізкіх адносін з бацькамі ў многіх увогуле не існуе, дзеці не давяраюць бацькам свае тайны, не раскажваюць пра беды... Ідзе толькі жорсткі ціск бацькоў на дзяцей. А ім патрэбны ўвага і спачуванне. Цяпер многае змяняецца ў лепшы бок, а ў сярэдзіне 80-ых гэтая праблема адчувалася вельмі востра. Менавіта тады я зразумела, што ў кожнага, хто працуе ў дзіцячым тэатры, ёсць асаблівае місія: дапамагчы маленькаму чалавечку напоўніць ягоны духоўны свет, дапамагчы яму знайсці сваё месца на зямлі. У тэатры гэта адбываецца праз непасрэдны кантакт з акцёрам, чалавекам больш дасведчаным, у якога ёсць нешта значнае для гэтых маленькіх людзей.

## Ігар Сідорчык:

### «Ухапіць час — значыць заваладаць душой гледачоў»

Я прыйшоў у тэатр у канцы 70-ых, і мне шанцавала працаваць у славутым спектаклі Юрыя Міроненкі «Бэмбі». Потым былі іншыя рэжысёры — Валянцін Рыжы, Валерыя Анісенка, Рыгор Баравік, Уладзімір Караткевіч. Перакананы, што кожны з іх хацеў нешта зрабіць і для нашага калектыву, і ўвогуле для тэатральнага мастацтва. У кожнага былі свае ўзлёты і падзенні, былі спектаклі, якія любілі ў Мінску. Пазней, у 80-ыя, цікава працавала наша Малая сцэна, дзе з'явіўся цудоўны спектакль «Гісторыя кахання Паласатага Ката і Сеньярыты Ластаўкі». Запомнілася праца з рэжысёрам В. Глыбокавай над спектаклем «Ганенне і забойства Жана Поля Марата». Кожны цікавы рэжысёр для тэатра — гэта нібы новая кроў, новае дыханне... Тэатр, сцэна для акцёраў як наркотык. Нам бывае вельмі цяжка выжываць, але на сцэне ёсць хвіліны, якія можна назваць шчасцем. У жыцці ты не заўсёды разумееш, што быў шчаслівы, гэта ўсведамленне прыходзіць пасля. А на сцэне адчуваеш, што нешта надарэецца цяпер — бо цябе слухаюць, цябе разумеюць, адбываецца яднанне душ.

Я працую ў ТЮГу ўжо 20 гадоў, і штотраз у нас з'яўляюцца людзі, якія выдуць тэатр некуды вышэй. Пастаянна ўзняць прафесійную планку ў ТЮГу, вядома, складана. Гэта і ёсць карпатлівая праца ўсяго калектыву. У дачыненні да акцёраў нашага тэатра трэба зразумець, што такое падзвіжніцтва.

2 "Мастацтва" № 3

Нашы гледачы — гэта не проста дзеці або дарослыя. Гэта — людзі, чыстыя, чулыя да фальшу, да няпраўды.

Наш тэатр — гэта найперш людскія, духоўныя зносіны. Сёння рэжысёру цяжка ўгнацца за камп'ютэрам або відэа, якія прапануюць дзецям вельмі яркі візуальны рад. Але ў тэатра ёсць такая зброя, як душа. І калі тэатр адкрывае вялікую прастору для духоўных зносін — гэта цудоўна. На розных спектаклях бывае такі кантакт з залай, які выклікае спачуванне і суперажыванне ў гледачоў. У нашым складаным і дастаткова жорсткім жыцці гэта не ўсюды сустракаецца. А ў нас ёсць — і спачуванне, і суперажыванне. Ухапіць час — гэта і значыць заваладаць душой гледачоў.

Запісала Людміла Грамыка.

## Рыма Маленчанка:

### «Трэба выкарасківацца з цемры»

Калі я прыйшла ў тэатр, яго яшчэ... не было. Быў клуб хлебазавода, дзе ішлі рэпетыцыі будучых спектакляў. Сам Тэатр юнага гледача яшчэ будаваўся...

Мне, як удзельніцы ўніверсітэцкай мастацкай самадзейнасці, было цікава даведацца, што такое — тэатр. Як робяцца спектаклі ў прафесійным тэатры? Гэта ж жа як і ў нас, ва ўніверсітэце? Ці інакш? Аказалася, што розніца ёсць. У самадзейнасці мы імкнуліся да выніку — каб хутчэй паказаць спектакль. А ў тэатры штотдны ішла руплівая, уважлівая праца. Увесь сэнс тэатральнай творчасці — у карпатлівых рэпетыцыях. Менавіта падчас рэпетыцый нараджаецца тое светлае, цікавае, што потым радуе гледача.

Трупа тэатра складалася з трох частак. У цэнтры быў выпуск тэатральнага інстытута, побач з ім — некалькі акцёраў з мастацкай самадзейнасці (у тым ліку і я) і некалькі артыстаў старэйшага пакалення. Як цікава, калі нараджаецца нешта новае! Гэта быў лепшы перыяд у жыцці тэатра. Я так кажу не таму, што мінулае заўсёды выклікае пачуццё настальгіі. Гэта факт. Бадай, такі перыяд ёсць у жыцці любога сцэнічнага калектыву. Яшчэ не пачаўся «тэатр» у пераносным сэнсе слова. Не было ніякіх інтрыг, выбухаў славалюбства, калі ў цэнтры ўвагі чалавек не справа, а ён сам...

У нас змянілася шмат рэжысёраў. Можна, усе яны і былі вялікімі прафесіяналамі, але ніхто з іх не працаваў так, як Любоў Мазалеўская. На пачатку рэпетыцыі яна магла сказаць: «Дзяўчынка, выходзь на сцэну і рабі што хочаш». І я выходзіла на сцэну, шукала «жыццё ролі», і так — свабодна — пачыналі нараджацца вобразы. А які чалавек быў наш першы дырэктар — Уладзімір Стэльмах! Дзіўны. Зусім бяссэрбнік! Нічога не рабіў дзеля сваёй выгады — усё для справы, якую любіў...

Тюгаўцы першага закліку: народны артыст Беларусі Міхась Пятроў, народны артыст Беларусі Віктар Лебедзеў, заслужаны артыст Беларусі Барыс Барысёнак.





«Стваральніца цуду» У.Гібсана. А.Кізіно (Джэймс), Р.Астрадзінава (Ані).

«Стваральніца цуду» У.Гібсана. Сцэна са спектакля.

«Стваральніца цуду» У.Гібсана. В.Кавалерава (Элен).



«Сястра мая Русалачка» Л.Разумоўскай. Сцэна са спектакля.

«Палёт у краіну мрояў» М.Варфаламеева. Сцэна са спектакля.

«Сястра мая Русалачка» Л.Разумоўскай. Сцэна са спектакля.



Калі знаходзіцца ўнутры калектыву, не заўважаеш, што адбываецца з тэатрам, не можаш зірнуць на сябе збоку, не адрозніваеш перамогу ад паражэння. Калі працуеш у новым спектаклі, здаецца — усе цудоўна. Цудоўны рэжысёр — хоць яго ўсе крытыкуюць. Цудоўная п'еса... Толькі праз некаторы час можна аданіць спектакль. Бачыш — слабы. А калі потым бачыш яшчэ больш слабую работу — здаецца, гэта ўжо мяжа, горш быць не можа. А потым... Ды толькі самае сумнае не ў тым, што з'яўляюцца слабыя спектаклі. Знясільвае, разбурае тэатр барацьба ўнутры самога калектыву! Калі б без гэтага можна было абысціся! Мне заўсёды хочацца ўсіх памірыць. За гэта мне нават крыўдныя мянушкі давалі. Але я сапраўды хачу міру. Хачу, каб кожны займаўся сваёй справай. Памятаю, Уладзіміру Стэльмаху і ягоным намеснікам і ў галаву не прыходзіла ўмешвацца ў творчасць. А цяпер, здаецца, тут усе дзеляць уладу. І акцёр вымушаны думаць — да каго пайсці, каму аддаць перавагу. Гэта разбурае тэатр.

Сёння ў нас ёсць добрыя спектаклі. Мне падабаецца «Маленькі лорд Фаўнтлерой». Але якім мне бачыцца тэатр для дзяцей? Найперш, простым. Не пабаюся нават слова — «спрошчаным». Не па духоўнаму напаўненню — не! — па меры знешняга афармлення. Бывае, у спектакль укладзены вялікія матэрыяльныя сродкі, а на сцэне — акцёр з нявыпісанай, бледнай роляю. Ствараецца ўражанне, што чалавек не судносіцца з афармленнем, не «цягне» на гэтыя сродкі. Калі ж атрымліваецца маляўнічая, яркая роля, тады і ўсе астатняе здаецца «на сваім месцы». Увогуле, я — за «нармальны» тэатр, які дапамагае глядачам бачыць свет «нармальнымі» вачыма. Спектакль павінен у першую чаргу выпраменьваць святло. А калі ён падптурхоўвае ў цемру... Навошта? Цемры і так зашмат навокал. Наадварот — трэба выкарасквацца з цемры.

Вядома, час дыктуе свае ўмовы, вызначае «відэарад», сцэнаграфію. Зразумела, той тэатр, якім ён быў пры нараджэнні, наўрад ці мог пахваліцца багаццем візуальных сродкаў, але некаторыя з мінулых спектакляў і сёння карысталіся б вялікім поспехам!

Мой погляд на будучыню тэатра ні ў якім разе не песімістычны. Усё мае жыццё прайшло тут. Усё было прысвечана любімай справе. Але што сёння тэатру непатрэбна? На мой погляд, яму непатрэбны небяспечныя, шкодныя эксперыменты. Лепш «спрошчанасць», чым падман глядачоў.

Хацелася б, каб у спектаклях часцей спалучаліся шчаслівыя якасці: разумная, чалавечная рэжысура, таленавіты акцёрскі ансамбль і немудрагелістая драматургія, якая глядзіць на свет шчырымі вачыма. Гэта цяжка, аднак добры рэжысёр можа зрабіць так, каб усе ўдзельнікі спектакля заззялі як зоркі. Такое адбываецца рэдка. Ды калі адбываецца, тады гэтай справе можна аддаць жыццё!..

## Віктар Лебедзеў: «Задача тэатра — несці людзям цудоўнае»

...Сур'ёзным чалавекам была Любоў Мазалеўская... У тым сэнсе, што ставілася да тэатра як да галоўнай справы свайго жыцця. Здольных рэжысёраў у Беларусі было шмат, але хто з іх так любіў моладзь і ўмеў працаваць з ёю, як Мазалеўская? Хто, як яна, дапамагаў маладым зляпіць дакладны вобраз, знайсці ў ролі самае цікавае, разузнае?

Галоўныя намаганні тэатр у той час скіроўваў на стварэнне новых беларускіх п'ес. Склаўся вялікі спіс беларускіх драматургаў, якія супрацоўнічалі з Тэатрам юнага глядача. Гэта была вельмі цікавая, смелая палітыка: ставіць п'есы, увогуле невядомыя тэатральнай грамадскасці.

Асабліва ярка запаміналася супрацоўніцтва тэатра з драматургам Іванам Козелам. Малады вясковы настаўнік напісаў п'есу і прынёс яе — у двух вучнёўскіх шыйках! Кожны, хто прачытаў бы гэтую п'есу, міжволі ўсміхнуўся б. Бо настаўнік пісаў твор не так, «як трэба», а так, як ён разумее жыццё, па-свойму. І Мазалеўскую вельмі зацікавіла, літаральна ашаламіла тое, як глыбока чалавек ведаў вясковы побыт, звычаі, як хараша, пазычна, па-новаму ён выяўляў свае думкі. Месяцы 3—4 п'есу дапрацоўвалі, а калі ў 1957 годзе выпусцілі спектакль «Папараць-кветка», поспех быў незвычайны. Мы ездзілі з гэтым спектаклем у Маскву, Ленінград, Кіеў, Талін, Вільнюс, Рыгу.

Потым Іван Козел пад кіраўніцтвам Мазалеўскай напісаў яшчэ адну п'есу — «Над хвалямі Серабранкі». «Без Мазалеўскай у мяне нічога не атрымалася б, — казаў драматург, — Любоў Іванаўна для мяне і маіх п'ес — маці».

Ці сустрэнеш сёння такое стаўленне рэжысёра да маладых драматургаў, да акцёраў, як было раней?.. Некалькі гадоў таму тэатр узяў да сябе адразу сем маладых выканаўцаў. Я бачыў іх яшчэ тады, калі яны вучыліся ў інстытуце. Бачыў, з якім захапленнем студэнты спасцігалі тэатральную навуку, як імкнуліся стаць сапраўднымі акцёрамі!.. Але цяпер у тэатры ніхто не сочыць за іх творчым ростам. Кожны сам па сабе. А ведаеце, як было раней? Іграе малады акцёр год-два ролі аднаго й таго ж плана — і Мазалеўская гаворыць: «Гэ, ды так ён «заштампуецца»!» І акцёр атрымліваў ролі супрацьлеглыя па характару! Разумеете? Акцёра выходзілі, гадалі. Матэрыяльнай зацікаўленасці, дарэчы, увогуле не было. Была толькі творчая зацікаўленасць.

Калісьці тэатр працаваў па-іншаму: у нядзелю паказвалі дзіцячыя спектаклі, а на працягу тыдня ігралі вясельнікі, для студэнтаў і працоўнай моладзі. Студэнты былі нашымі асноўнымі глядачамі, а не «жаданымі», як цяпер.

Пасля таго, як Мазалеўская пайшла ад нас, пачаўся творчы спад. Не таму, што з'явіліся «кепскія рэжысёры». Не, усе яны былі здольныя. Але



імкнуліся сцвердзіць сябе ў тэатры. Сябе! Быў модны выраз — «стаць на новыя рэйкі». І, каб «стаць на іх», трэба было перакрэсліць усё мінулае тэатра. Але, як ні дзіўна, мінулае перакрэсліць так і не ўдавалася, а перакрэслівалі толькі ўласны творчы рост. Да іх не было даверу. Калі на «чорнае» кажуць «белае» і наадварот — хто павярць?

У пачатку 70-ых у тэатр прыйшоў Мікалай Шыйко. Ён паставіў некалькі спектакляў, вартых высокай адзнакі. І потым... зноў пачаўся спад. Новыя рэжысёры зноў пачалі сцвярджаць сябе. Дарэчы, нека Любоў Мазалеўская паглядзела спектакль «Аптымістычная трагедыя» ў Рускім тэатры і сказала: «Гэта адзін з лепшых спектакляў, якія я бачыла ў жыцці». Ці паглядзела «Лісу і вінаград» у купалаўцаў і кажа: «Такое не магло мне і прысніцца». Гэты чалавек не баяўся казаць добрыя словы пра сваіх калег. Шчырыя выказванні не зневажалі Любоў Іванаўну, а, наадварот, упрыгожвалі яе, бо ўсе ведалі, што на самай справе яна — моцны, вопытны чалавек, які глыбока ведае жыццё.

...Калі Мікалай Шыйко ставіў спектакль «З любімымі не расставайцеся», Валодзін быў тут. І ведаеце, што мне аднойчы сказаў Валодзін? «Віктар Цімафеевіч, дазвольце «спісаць» вашу ролю». Тое, што мы самі прыдумалі, тое, што нарадзілася падчас рэпетыцый, драматург пажадаў уключыць у п'есу. Замест таго, каб патрабаваць: «Іграйце, як я напісаў!»...

Сёння тэатр робіць шмат намаганняў дзеля таго, каб выжыць. І ўсё, што робіцца ў гэтым накірунку, — пазітыўнае. Хоць часам вынікі не спраўджваюць спадзяванняў. Вось 3–4 гады таму з'явіліся антрэпрызы. Спачатку ў гэтым быў элемент творчага парыву, гарэння. Але потым... Я паглядзеў некалькі апошніх спектакляў, і яны нічога, акрамя збынтэжанаці, у мяне не выклікалі. Да сапраўднага мастацтва яны маюць вельмі адноснае дачыненне.

Як можна выправіць становішча? Мабыць, найперш мусіць змяніцца стаўленне да тэатра «зверху». Умеем жа мы ладзіць цудоўныя, грандыёзныя масавыя мерапрыемствы! Калі б хоць невялікую частку сродкаў, увагі, якія надаюць масавым праектам, скіраваць да тэатраў! Можна толькі фантазіраваць, якія спектаклі мы маглі б убачыць тады на нашай сцэне!

Акцёры гатовы трымаць усе цяжкія. Трымаць і верыць, што ўсё гэта часовае. Задача тэатра — несці ў свет цудоўнае. Хіба калі-небудзь яна можа стаць неактуальнай? Несці ў свет цудоўнае — дзеля гэтага існуе тэатр ў любой частцы свету. І дзеля гэтага жыве акцёр...

### Міхась Пятроў:

#### «Люблю глядзець людзям у вочы»

...Цяпер я стаў больш мажны, а тады — трыццаць гадоў таму — быў хлапчана, зусім малы. Таму з размеркаваннем пасля тэатральнага інстытута проблем не было: у ТЮГ.

У тэатр я прыйшоў з... кінематографа. Яшчэ на другім курсе інстытута мяне сталі запрашаць на кіназдымкі. Я працаваў разам са знакамымі майстрамі. І раптам — ТЮГ. Прызнаюся, калі я сюды трапіў, то доўга... не мог «зразумець» гэты тэатр. Пасля працы ў кіно ўсё здавалася дробязным, «прымітыўным». Бо я ж прывык размаўляць з мэтрамі!..

Але заганаўца мне не далі. За рукі, за ногі і — на сцэну. Нагрузілі працай. Я быў малады, энергічны, сіл хапала. І закруцілася, завіхурылася маё жыццё ў ТЮГу.

Спачатку іграў «свой узрост». Спектакль «Марат Казей». З ім мы шмат ездзілі, сустракаліся з ветэранамі, партызанамі. За выкананне ролі Марата мяне «на руках насілі»... Па характары я быў крыху, так бы мовіць, неўраўнаважаны. У тым сэнсе, што не сядзеў «за сшыткамі», а любіў кампаніі, вандроўкі. Ды калі пачыналася праца, тут аўтаматычна ўключалася прафесіяналізм. Тое, што «ўклалі» ў інстытуце, — сканцэнтраванасць, адказнасць, — ужо, бадай, ніколі не «выб'еш». Як у музыканта: рукі «пастаўлены» — і горш, чым умее, ён не зайграе.

Калі Любоў Мазалеўская пайшла на пенсію, мастацкім кіраўніком стаў В.Дакутовіч. Ён зрабіў цудоўны падарунак тэатру — паставіў «Клапа» У.Маякоўскага. Была занятая ўся трупа. Я іграў роляў сем: толькі паспяваў пераапаранацца. А як цудоўна гучаў Маякоўскі на беларускай мове! Потым, на кіназдымках, я чытаў Маякоўскага маскоўскім акцёрам. Яны былі ў захапленні. Цяпер — «іншая» беларуская мова. З'явіліся мудрагелістыя словы, якія глядач з цяжкасцю разумее. А тады — з мовай не эксперыментавалі.

Аднак Дакутовіч не прыжыўся ў тэатры. Акцёры яшчэ памяталі «бабу Любу», як пяшчотна называлі Мазалеўскую. Новыя правілы ў тэатры не ўсім спадабаліся. Дакутовіч патрабаваў, каб акцёры самастойна шукалі неабходныя сцэнічныя фарбы. Мазалеўская ўмела падказаць гатовы характар. Бадай, з ёй было цікавей працаваць. І акцёры пажадалі, каб яна вярнулася. Дакутовіч быў вымушаны пайсці. Памятаю, на агульным сходзе я заявіў: «Калі пойдзе Дакутовіч, пайду і я!». Бо мне падабалася яго рэжысёрская манера. Але так склалася, што ён усё ж пайшоў, а я застаўся. Для Мазалеўскай вяртанне ў тэатр было складанай справай. Чалавек ужо прывык жыць «на пенсіі». Можна, таму яна ў хуткім часе пайшла з жыцця...

Мне з усімі рэжысёрамі было добра. Я люблю самастойную працу. Прыношу свае знаходкі на рэпетыцыі і прапаную іх. Памятаю, Мікалай Шыйко рагатаў да слёз. Але згаджаўся са мною не заўсёды...

Было шмат цікавых рэжысёраў. А былі і такія, ад якіх, бадай, не засталася і следу. Прыйдуць, пасядзяць у тэатры чатыры гады і амаль нічога не зрабляць. Але тэатр — не лазня, дзе заўсёды адно і тое ж: ражка ды вада. Не, у тэатры ўсё павінна развівацца, рухацца.

«Палёт у краіну мрояў» М.Варфаламеева. А.Палазкоў (Васіль).

«Палачанка» А.Дударова. Сцэна са спектакля.

«Палачанка» А.Дударова. У свой юбілей драматург выйшаў на сцэну тэатра, дзе ён пачынаў акцёрам, у ролі Дабрыні.

«Маленькі лорд Фаўнтлерой» Ф.Бернет. Т.Жданава (місіс Эрал).

«Маленькі лорд Фаўнтлерой» Ф.Бернет. М.Гузоўскі (Седрык Эрал), А.Палазкоў (Хэвішам).

«Шчаслівыя жабракі» Карла Гоцы. Сцэна са спектакля.





Скажу шчыра, цяпер у мяне не вельмі бадзёры настрой. Тэатр шарахаецца — то туды, то сюды. Няма ўнутранай сканцэнтраванасці. Не ўсе паміж сабой ладзяць. Мы, акцёры, разумеем: каб чагосьці дасягнуць, трэба трымацца разам...

Спектаклі сталі менш глыбокія, менш тонкія па псіхалогіі персанажаў, больш «візуальныя». Але пачынаўся тэатр з рэалістычнай школы. Бадай, нельга павярнуць гісторыю назад. Калі акцёр забывае добрую, прафесійную школу, ён робіцца слабым, непераканальным на сцэне. Яму не вельмі верыш. З гэтай нагоды я часам кажу каму-небудзь з акцёраў: «Дазвольце, зраблю вам заўвагу». І толькі тады, калі ён згодзіцца выслушаць, падзялюся сваімі думкамі.

На мой погляд, надышоў час, калі нам зноў трэба «прайсці праз класіку». Праз беларускую, рускую, сусветную... Трэба пашукаць цікавага рэжысёра. Некаторыя спяшаюцца ўсюды паспець, распыляюцца. Некаторыя ад бясспыя толькі катуюць акцёраў. Але ж ёсць і іншыя...

Зрэшты, мы таксама «з характарам». Не ўсіх да сябе прымаем. Хоць асабіста я ніколі нікога з тэатра не выжываў. Гэта зусім не мой стыль. Не люблю інтрыг. Гэта не для мяне. У пэўным сэнсе я тупы, як валёнак: мяне можна вакол пальца абвесці і прывесці куды хочаш. Люблю і паспрачацца — ды толькі на сцэне. Каб потым, пасля працы, можна было чалавеку ў вочы глядзець. Люблю людзям глядзець у вочы.

У тэатр я прыйшоў з кучаравай галавой, а цяпер — сівыя валасы... Вядома, вельмі хочацца цікавага, таленавітага кіраўніцтва, сучасных, своечасовых спектакляў, а калі «местачковага» значэння, тады вельмі якасных... Калі мы ставілі «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна, аўтар быў з намі. Ён сказаў: «Вы — лепшы тэатр у свеце». Чаму? «Вы так дакладна, так сур'ёзна іграеце, што камік да горла падкатвае». Такім я памятаю наш тэатр.

Пятнаццаць гадоў іграю «Ката ў ботах». Мой Кот — вельмі ўдзячны свайму гаспадару. Увогуле лічу, што адна з лепшых якасцяў чалавека — пачуццё ўдзячнасці: настаўнікам, бацькам, усім, хто ў жыцці табе зрабіў дабро. Чалавек дапамог майму герою выжыць. І за гэтую дапамогу Кот будзе яму ўсё жыццё служыць...

### Міхаіл Лявонцьеў: «... Не чакаць удзячнасці, а аддаваць сябе»

...Мне кажуць: «А што табе даў твой тэатр?». А што ён павінен мне даваць? Даваць — гэта праблемы дзяржавы, фінансавай сістэмы. А ў мяне тут — жыццё. Прыходзіш у дзесяць гадзін раніцы, выходзіш — у дзесяць вечара. Кожны дзень прыносіць нешта новае. Новы глядач, новыя рэпетыцыі. Ставляць новы спектакль — для нас новае жыццё. І я на наша існаванне не скарджуся. Тэатр проста пераважае над штодзённымі клопатамі. Тут зусім іншае жыццё. Пры-

ходзіш, пагаворыш з сябрамі і забываеш усе няўдачы.

Не, я на тэатр не наракаю. Наракаюць тыя, хто марыў, але не атрымаў тут матэрыяльных выгад. А я прывык аддаваць сябе...

Па вялікаму рахунку, ад акцёра ў тэатры не многае залежыць. Кіруе тэатрам рэжысёр. Прыходзіць рэжысёр і пачынае ўкараняць сваю творчую канцэпцыю. А калі не ўсё атрымліваецца, кажа: кепскі калектыў. Няпраўда гэта ўсё! Многія рэжысёры самі сябе «з'ядаюць». Жадаюць у тэатры свае «межы» правесці. «Вось гэта — мае акцёры, а гэта — не мае». І калі акцёры бачаць, што імі пагарджаюць, вядома, узнікае незадаволенасць, нелюбоў да гэтага чалавека. Нарэшце рэжысёру ўжо цяжка тут знаходзіцца. Ён сыходзіць, а на развітанне кажа: «Ва ўсім вінаваты калектыў».

Шмат было ў нас і добрых рэжысёраў, якія займаліся не інтрыгамі, а творчасцю. Мікалай Шыйко, Іосіф Папоў, Валерый Рыжы... Валерый Рыжы прынёс у тэатр новы, свежы рэжысёрскі стыль. Ставіў «Як гартавалася сталь»... Уявіце сабе мастацкі твор, які ўжо даўно ўсім набіў асому. Як зрабіць з яго цікавы спектакль? Аляксей Дударэў піша інсцэніроўку. І ў ёй з'яўляецца шмат новых, яркіх вобразаў, якія ў кнізе амаль непрыкметныя...

Вельмі добра, што сёння ў тэатры ўзнікаюцца «дарослыя тэмы». Старыя акцёры згадваюць, што пры Мазалеўскай рэпертуарная палітыка вялася вельмі якасна. Было выразнае падзяленне: ранішні і вячэрні рэпертуар. Раніцай ігралі для дзяцей. Увечары — для дарослых. Цяпер зноў пачалі з'яўляцца спектаклі для дарослага глядача. Але ж дзяцей мы амаль «кінулі». Дзіцячы рэпертуар амаль не абнаўляецца. Новыя спектаклі ставяць, але праходзіць некалькі месяцаў, і іх знімаюць. Дзеці не жадаюць іх глядзець. А вось «Кот у ботах», «Шукай ветру ў полі», «Прыгоды Чыпаліна» жывуць ужо столькі гадоў! І заўсёды глядач атрымлівае задавальненне!.. Не, мы не супраць маладых таленавітых рэжысёраў. Але няхай бы яны адпавядалі прафесійным патрабаванням!

Сярод маладых хочацца вылучыць толькі Наталлю Башаву. Яна добры матэрыял бярэ, ведае, што хоча зрабіць, і акцёры з задавальненнем працуюць у яе спектаклях: «Сястра мая Русалачка», «Дарога на Віфлеем».

Пра будучыню тэатра магу сказаць толькі адно: ён не прападзе. У нас заўсёды будзе свой глядач. Сёння гэта — дзеці, заўтра яны ж прыйдуць да нас са сваімі дзецьмі... Тэатр трэба любіць, паважаць, песціць. Справа дзяржавы — нам дапамагач. Заўважце, акцёры іграюць па тры спектаклі ў дзень за вельмі невялікія грошы, і ніхто ад сваёй справы не адмаўляецца. Вядома, акцёр можа прыйсці ў грымёрку і крыху «паныць». Але потым ён выйдзе на сцэну і будзе іграць цудоўна!

Гутарыў Андрэй Ахметшын.

### Артур Вольскі: «У кожнай ролі знайсці тое, што кране свядомасць глядачоў»

Яго першую п'есу («За лясамі дрымучымі» А.Вольскага і П.Макаля, рэжысёр Л.Мазалеўская) паставілі ў ТЮГу ў 1958 годзе, праз два гады пасля стварэння тэатра. У 1963-ім ён стаў загаловам літаратурнай часткі (папросту — заглавам). Праз тры гады яму прапанавалі пасаду дырэктара, і Артур Вітальевіч кіраваў тэатрам 12 гадоў. Потым было балючае развітанне з ТЮГам, дзесяцігадовы перапынак. Але з 1988 года Артур Вольскі — зноў заглаві. Дваццаць гадоў, да канца 2000-га, ён займаўся літаратурнай апрацоўкай тэкстаў, перакладамі, пісаў артыкулы, даваў інтэрв'ю — і ўсё гэта для ТЮГа. Літаратар трымаўся за тэатр. І тэатр трымаўся за яго.

На пачатку новага стагоддзя Артур Вітальевіч вырашыў пайсці на заслужаны адпачынак (неўзабаве ў яго будзе 80-гадовы юбілей). Але ён кажа: «Сваёй увагай я тэатр ніколі не абмінаў!»

(Пытанні задае наш карэспандэнт Андрэй Ахметшын.)

А.А. Артур Вітальевіч, вы бачылі тэатр з вышыні дырэктарскага крэсла і з пакойчыка заглава. У чым розніца?

А.В. Як дырэктар, я заўсёды дапамагаў галоўнаму рэжысёру. Заглаві робіць тое ж самае. Гэта быў мой прынцып. Ніхто з галоўных рэжысёраў, з кім мне даводзілася працаваць, не можа на мяне пакрыўдзіцца. (З некаторымі я і да гэтага часу маю сяброўскія адносіны.) Гэты прынцып я пераняў ад Стэльмаха і Мазалеўскай. Яны ніколі не дзейнічалі няўзгоднена.

А.А. Якім быў тэатр у момант, калі вы прынялі кіраўніцтва над ім? Вядома, што пасля канчатковага адыходу Любові Мазалеўскай, у сярэдзіне 60-ых, для ТЮГа настаў не самы шчаслівы час...

А.В. Першы перыяд дзейнасці Любові Мазалеўскай быў адметны тым, што ТЮГ адразу набыў рысы беларускага нацыянальнага тэатра. Але штосьці ў ім было і ад «Беларускай хаткі», нешта такое, што магло з цягам часу зрабіць тэатр архаічным ці этнаграфічна-архаічным. І вось у 1962 годзе з'явіўся «Клоп» у пастаноўцы Б.Дакучовіча. Новы галоўны рэжысёр — і тэатр адразу перайшоў на новыя рэйкі. Але Дакучовіч хутка пакінуў тэатр. Тады Уладзімір Стэльмах па просьбе калектыву паехаў да Любові Мазалеўскай запрашаць яе вярнуцца на пасаду галоўнага рэжысёра. Я таксама ездзіў яе ўгаворваць. І яна згадзілася. Любоў Іванаўна была жанчына «з ладнай рукой» — добрая гаспадыня і вельмі разумны кіраўнік. Яна, відаць, таксама зразумела, што нельга абмяжоўваць рэпертуар спектаклямі, якія нясуць на сабе адбітак этнаграфічнасці. Мазалеўская адразу загрузіла працай усю трупку. З'явілася цалая абойма

новых, сучасных спектакляў. І коць адданасць «беларускасці» захавалася, цяпер гэта былі не столькі «лапці» ды «вышыўныя кашулі», колькі больш тонкае асэнсаванне нацыянальнай тэмы.

А.А. Як вы знайшлі Мікалая Шыйко? Чаму вы запрасілі ў тэатр менавіта яго?

А.В. Дачуліся, што ў Рызе ярка выявілі сябе два рэжысёры: Адольф Шапіра і Мікалай Шыйко. Я з імі пазнаёміўся на нейкім тэатральным форуме — ці то ў Вільнюсе, ці то ў Маскве. Мне было вядома, што Шыйко стала крыху цесна працаваць з Адольфам Шапірам, — яны былі ў адным тэатры. Вось мы і запрасілі аднаго з іх да сябе... Шыйко працаваў у нас нядоўга. (Ён паставіў у ТЮГу «Прыгоды Бураціна» паводле А.Талстога ў 1966 годзе, «Зялёную птушку» К.Гоцы і «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна ў 1972 годзе, «Новыя прыгоды Карлсана» паводле А.Ліндгрэн у 1973 годзе і нарэшце, пасля 25-гадовага перапынку, у 1997 годзе — «Шчаслівых жабракоў» К.Гоцы, спектакль, які можа на ўбачыць і сёння. — А.А.) Яго перамавілі ў Ленінградскую «Александрынку». Дзе ж тут было ўстаяць?..

А.А. Пры Шыйко ў тэатры быў творчы і эмацыянальны ўздым. У чым гэта выяўлялася?

А.В. Спектаклі былі яркія. Акцёры працавалі апантана. Да нас адразу «пайшоў глядач». Калі раней асноўнымі глядачамі былі школьнікі і працоўная моладзь, то пры Шыйко — студэнты і маладыя навукоўцы. Пра «лішні білет», як на Таганку, пыталіся за некалькі кварталаў. У мяне телефон абрываў: «Як трапіць на спектакль?». Калі Шыйко вырашыў паехаць ад нас, я яму казаў: «Што ты робіш? На каго нас пакідаеш?..»

А.А. З чым, на ваш погляд, увогуле можа быць звязана трывалая творчая атмасфера ў калектыве: са становішчам у краіне, з асобай рэжысёра ці з незвычайна яркай п'есай?

А.В. Тэатр — гэта маленькая копія, макет дзяржавы. З гісторыі мы ведаем, што ў моцнай дзяржаве мастацтва квітнее. І наадварот. Гэта па-першае. Па-другое, «прапісная ісціна», тэатр — гэта калектыў аднадумцаў. Калі збіраюцца аднадумцы, тады атрымліваецца справа. Але аднадумства, як правіла, гадоў на дзесяць хапае.



«Петэр Мунк і яго  
каменнае сэрца»  
В.Гаўфа.  
Сцэна са спектакля.



а потым пачынаецца заняпад... І нарэшце — п'еса. Заўважце, апошнім часам добрай сучаснай п'есы няма.

**А.А.** Але вернемся да гісторыі тэатра. Шыйко пайшоў. Чаму? Бадай, гэта быў адзін з многіх выпадкаў, калі таленавіты мастацкі кіраўнік пакінуў ТЮГ не з-за рознагалоссяў унутры тэатра...

**А.В.** Нават у геніяў бываюць няўдачы. Ён паставіў «Вяртанне Карлсана» (вышэйзгаданы спектакль «Новыя прыгоды Карлсана». — А.А.). Гэта быў вельмі прыстойны, але не такі ўжо адметны спектакль, у параўнанні з тымі, што прынеслі яму славу. Я б сказаў так: гэта маленькая няўдача вялікага таленту. Але за гэта ўчапіліся «зверху». Знайшлі падставу, каб на яго «наесці». Ведаеце, Шыйко — чалавек вельмі інтэлігентны, вывесці яго з сябе даволі цяжка, аднак ён натуральна палаўся ў кабінце намесніка міністра!.. А потым прыходзіць да мяне і кажа: «Артур, ад'язджаю ў Ленінград, валі ўсё на мяне...».

**А.А.** А чаму пайшлі з дырэктарскай пасады вы? З якім пачуццём вы пакідалі кіраўніцтва тэатрам?

**А.В.** На мяне пачалі ціснуць, з розных бакоў — з ЦэКа, абкама... Бясконцыя праверкі... Я атрымаў вымову па партыйнай лініі за «няправільную рэпертуарную палітыку», якую мы ажыццяўлялі ўжо разам з Рыгорам Баравіком. Ён паставіў у нас «Чайку» Чэхава. І крытыка яе не прыняла. Але я па сённяшні дзень лічу, што гэта быў наватарскі спектакль, які апярэдзіў свой час. Калі б ён з'явіўся сёння, то меў бы вялікі рэзананс... Тады надышоў такі момант, калі мне нават было цяжка ісці на працу. І я пакінуў тэатр. Але ніколі не абмінаў яго сваёй увагай! Я рабіў пераклады, дапамагаў у творчых адносінах. Калі мастацкім кіраўніком стаў Мадэст Абрамаў, ён папрасіў зрабіць пераклад складанай п'есы, з твораў розных аўтараў. А потым прапанаваў вярнуцца ў тэатр на пасаду загадчыка літаратурнай часткі.

**А.А.** Як вядома, у ТЮГу зайсёды быў «дзіцячы» і «дарослы» рэпертуар. Ранішнія і вячэрнія спектаклі. Рэпертуарная палітыка звычайна хісталася то ў адзін, то ў другі бок. (Бадай, толькі пры Мазалеўскай, па меркаванню некаторых, быў строгі баланс.) Які з гэтых двух накірункаў вам бліжэй?

**А.В.** Тэатр юнага гледача не можа абмяжоўваць сябе спектаклямі для малодшых школьнікаў ці «гаршэчнікаў». Гэта абядняе артыстаў. Яны губляюць у прафесійным, мастацкім плане. Андрэй Фёдаравіч Андросік, сённяшні галоўны рэжысёр тэатра, ставіць спектаклі без узроставага межаў. Ён ставіць доўга, як кажуць, марудна, але ў выніку яны захопліваюць і дарослага гледача, і дзяцей. Ён клапоціцца, каб у тэатр прыходзілі дзеці з бацькамі... Сам я больш «дзіцячы» аўтар. Мне наканавава гэта. Але вельмі не задавальняе, калі дзіцячыя спектаклі ставяць так: раз-два — і скляпалі...

**А.А.** Усім вядома, што казаў Станіслаўскі пра спектаклі для дзяцей. А што, па-вашаму, асаблівага ў працы над дзіцячым спектаклем?

**А.В.** Маркую, з дзецьмі трэба размаўляць гэтак жа сур'ёзна, як і з дарослымі. Я вельмі не люблю спектаклі, дзе правакуюць на так званую «дзіцячую рэакцыю». Тэатр павінен прымушаць думаць. Калі акцёр працуе без унутранай нагрукі, не ўкладае ў справу сэрца, гэта можа «прайсці» на гледачу, але пакінуць след у душы — не можа. Для мяне добры прыклад — наш акцёр Міхаіл Пятроў. У любой ролі ён знаходзіць нешта такое, што «чапляе» свядомасць гледачоў.

**А.А.** Парадокс... Гледачы лічаць, што тэатральнае мастацтва перажывае рэнесанс — аншлагі, чэргі на білеты і гэтак далей. Але ўнутры амаль усе тэатры ў краіне адчуваюць глыбокі крызіс як у матэрыяльным плане, так і ў творчым: яркіх творчых індывідуальнасцяў ці мала, ці яны хутка ад'язджаюць. Я маю на ўвазе рэжысёраў маладога і сярэдняга ўзросту. Што, на ваш погляд, можа зрабіць рэнесанс тэатра не толькі вонкавай, але і ўнутранай з'явай?

**А.В.** Таленавіта моладзь шукае сабе месца там, дзе праца забяспечвае матэрыяльна. Тэатр у гэтых адносінах забяспечыць маладога чалавека не можа. Заробак артыстаў, як і рэжысёраў, жабрацкі. Дзяржава, на жаль, адварнула ад тэатра. А тэатр ніколі не існаваў і не можа існаваць без мецэната ці спонсара. У нашых умовах спонсарам тэатра можа быць толькі дзяржава.

**А.А.** І таму тэатр стаў больш жорсткім, «халодным»?.. Ён нібыта помсціць за «няўдагу»?.. Але «зуб за зуб» — гэта Стары Заповіт. Можа, усё адно тэатру належыць удзейнічаць на гледачоў любоўю?

**А.В.** «Любі блізкага свайго як самога сябе»... «Любіце ворагаў вашых»... У прынцыпе яно так. Трэба трымацца біблейскіх ісцін. Але ўмовы жыцця ствараюць гэтую жорсткасць, і нічога тут не паробіш...

**А.А.** Вы пайшлі з тэатра, але з ім не развітаецеся. Будзеце і надалей сачыць за яго дасягненнямі, перажываць разам з ім радасці і няўдачы?..

**А.В.** На жаль, у трупце ўсё часцей гучаць прапановы аб перакладзе часткі рэпертуару на рускую мову. Быццам, гэта адкрые перад тэатрам велізарныя перспектывы. Што можна на гэта сказаць? Перспектывы адкрывае толькі высокі ўзровень мастацтва, на якой бы мове ні ігралі. У свой час, пры Стальмаху і Мазалеўскай, мы ездзілі на Украіну, у Эстонію, Латвію, нарэшце ў Расію і звычайна мелі поспех, нягледзячы на тое, што ігралі на сваёй мове. А калі нядаўна паехалі ці то ў Кіеў, ці ў Екаперыбург і паспрабавалі перайсці на рускую мову, то атрымалася бадай што недарэчнасць.

**А.А.** Што вы пажадаеце тэатру з нагоды юбілею?

**А.В.** Стаць тэатрам аднадумцаў і вярнуцца да тых традыцый, якія былі закладзены яго заснавальнікамі.

## 3 мінулага — у будучыню

Дзіяна СТЭЛЬМАХ

Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача адкрыўся 8 красавіка 1956 года. Ён яго вытокаў стаялі дырэктар Уладзімір Стэльмах і мастацкі кіраўнік Любоў Мазалеўская, а выпускнікі яе курса з Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута сталі асновай трупы. Прыйшлі ў тэатр і акцёры з іншых тэатраў рэспублікі, у тым ліку і з даваеннага Тэатра юнага гледача БССР.

Спектаклі ТЮГа прызначаліся гледачам усіх узростаў: ад сапраўды юных — дашкольнікаў да дарослых. На афішы да спектакля «Прыгоды Бураціна» паводле казкі А.Талстога так і было напісана: «Незвычайнае прадстаўленне для дзяцей ад 4-х да 70-ці гадоў».

Для самых маленькіх гледачоў ставіліся казкі народаў усяго свету. На сцэне тэатра ажывалі папулярныя казачныя героі — беларускі Янка, італьянскі Чыпаліна, рускі Царэўна і каралеўнічкі Елісей, Зайка-зазнайка і Нязнайка, французскі Кот у ботах, шведскі Карлсан, што жыве на даху, і шмат якіх яшчэ. Падлеткам тэатр паказваў п'есы прыгодніцкія, гераічныя, са школьнага жыцця: «Востраў скарабаў» паводле Р.Стывенсана, «Тры мушкетёры» паводле А.Дюма-бацькі, «Бэмбі» паводле Ф.Зальтэна, «Авадзень» паводле Э.Л.Войніч, «Асоль» паводле А.Грына, «Як гартавалася сталь» паводле М.Астроўскага, «Маладая гвардыя» паводле А.Фадзеева, «Пузыркі» А.Хмеліка, «Пойдзем у кіно?» А.Алексіна. Моладзі прызначаліся сучасныя п'есы — «У пошуках радасці» В.Розава, «Каханне Ані Барозкі» У.Пістоленкі, «Учора ў Касаткіне» А.Зака і І.Кузняцова, «З любімымі не расставайцеся» А.Валодзіна, «Драма праз лірыку» Г.Палонскага, «Эдзіт Піяф» В.Легентава.

З поспехам асвойваў тэатр і класічную спадчыну: «Не ўсё катэ масленіца» і «Свае людзі — памяркуемся» («Банкрут») А.Астроўскага, «Рэвізор» М.Гоголя, «Дванадцатая ноч» У.Шэкспіра, «Дама-невідзімка» П.Кальдэрона і інш. Тэатр першым у Беларусі паставіў феерычную камедыю У.Маякоўскага «Клоп» і тэатральную казку К.Гоцы «Зялёная птушка».

І ўсё ж першыя вялікія поспехі, сапраўднае прызнанне ў рэспубліцы і ва ўсім былым Саюзе тэатру прывёс яркі, маляўнічы нацыянальны спектакль — «Папараць-кветка» І.Козела. Менавіта «Папараць-кветка» на працягу многіх гадоў вызначала адметнае творчае аблічча тэатра, была яго своеасаблівай візіткай. «Адкрыла» драматурга і паставіла яго п'есу Л.Мазалеўская. З першых дзён існавання ТЮГа яна клапацілася пра арыгінальны нацыянальны рэпертуар. Была шчырым сябрам маладых беларускіх літаратараў, згуртавала іх вакол тэатра. І гэта дало плён. На сцэне тэатра паявіліся «свае» п'есы: «Аркадзь Жыгалкін» Я.Пасава, «Юныя мсціўцы» А.Гутковіча і В.Хаванскага, «Не верце пішын» І.Шамякіна, «Над хвалямі Серабранкі» І.Козела, «Бітва ў космасе» З.Мастацтва № 3

М.Гамолкі, «За лясамі дрымучымі» А.Вольскага і П.Макаля (зроблена спроба аднавіць беларускі эпас). У тэатры нараджаліся п'есы М.Алтухова і Б.Бур'яна, У.Межава, А.Махнач, Я.Шабана, А.Дударова, С.Алексіевіч. Ставіліся творы прызнаных драматургаў — К.Губарэвіча, А.Маўзона, У.Караткевіча, М.Матукоўскага, А.Петрашкевіча, А.Вярцінскага. Усяго за гады існавання тэатра на яго сцэне было пастаўлена каля 40 новых п'ес, прычым больш за 30 з іх — упершыню.

Звяртаецца тэатр і да беларускай класічнай драматургіі: «Чаму ж мне не пець, чаму ж не гудзец»... па творах Янкі Купалы і М.Чарота, «Несцерка» і «Цудоўная дудка» В.Вольскага, «Пінская шляхта» В.Дуніна-Марцінкевіча. Тэатр інсцэнізаваў славетную паэму эпохі Рэнесанса «Песня пра Зубра» Міколы Гусоўскага, а таксама папулярныя цяпер творы — «Сярэбраная табакерка» З.Бядулі, «Міколка-паравоз» М.Лынькова, «Подых навалініцы» І.Мележа.

Тэатр добра ведае гледачы не толькі нашай сталіцы. У час гастроліў ён аб'ездзіў ужо ў перак усю нашу рэспубліку. Выступаў таксама ў Расіі, Украіне, Прыбалтыцы, Грузіі ў час гастроліў ці фестываліў. Цяпер ён удзельнічае ў фестывалях, што праводзяцца ў Беларусі: у «Славянскіх тэатральных сустрэчах» у Гомелі, «Белай Вежы» ў Брэсце.

Трывалыя сувязі тэатра са школамі. Дзейнічаў тэатр-ліцэй, на спектаклях-уроках якога школьнікаў знаёмілі з дзеячамі нацыянальнай культуры (Я.Купалам, М.Чаротам, Цёткай). Своеасаблівым святам — наведваннем спектакляў разам з бацькамі — стаў «Дзень сям'і ў тэатры». Праводзіўся конкурс «Любім тэатр з дзяцінства». У ТЮГу адбываюцца выстаўкі работ юных мастакоў, фестывалі дзіцячых і аматарскіх тэатраў, калектыву удзельнічае ў дабрачынных акцыях, святах-прэзентацыях.

У тэатры пачыналі творчую дзейнасць такія вядомыя сёння дзеячы мастацтва, як кампазітары Яўген Глебаў, Сяргей Картэс, Эдуард Зарыцкі і Сяргей Бельцоў; рэжысёры Ігар Дабралюбаў, Мікола Трухан, Віталь Баркоўскі і Уладзімір Трацякоў; акцёры Павел Дубашынскі, Эдуард Гарачы, Сяргей Журавель і Аляксандр Марцынюк; драматургі Артур Вольскі, Пятрусь Макаль, Іван Шамякін, Аляксей Дударэў, Юрый Кулік.

У трупце тэатра (2000 г.) 42 акцёры. Сярод іх народныя артысты Беларусі Віктар Лебедзеў і Міхась Пятроў, заслужаныя артысты Беларусі Барыс Барысёнак, Ларыса Горцава, Анатоль Жук, Вера Кавалерава і Леанід Улашчанка. Узначальваюць тэатр галоўны рэжысёр Андрэй Андросік, галоўны мастак Ларыса Рулёва, дырэктар Юрый Вута.

«Кошкін дом»  
С.Маршака.  
Сцэна са спектакля.





## Мастацкі Мінск XIX — пачатку XX стагоддзя

Фарміраванне мастацкага асяродка. «Генеалогія» мастацкага музея

Надзея УСАВА

Мінск, адзін з буйнейшых гарадоў Паўночна-Заходняга краю, у культурных адносінах зўжыды быў у цэнні блізкай Вільні — прызнанай сталіцы рэгіёна. 172 кіламетры, што раздзялялі іх, сталіся не проста адлегласцю паміж двума гарадамі, але і нябачнай мяжой паміж двума тыпамі культур — лацінскай і візантыйскай, двума сферамі ўплыву — каталіцызму і праваслаўя.

Старажытны славянскі горад, што на працягу стагоддзяў уваходзіў у склад Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай, Мінск перажыў свой зорны час у XVI–XVII стст., калі езуіты пабудавалі тут за два стагоддзі 11 манастыроў і калегіумаў. Напрыканцы XVIII стагоддзя ўніяцкі Мінск стаў часткай Расіі. Пасля адмены ўніі ў 1839 годзе ён канчаткова ператварыўся ў адзін

з некалькіх ускраінных губернскіх гарадоў вялізнай імперыі, што ўваходзілі ў так званы Паўночна-Заходні край.

Мінск быў тыповым політвічным горадам краю: палажэнне пра рысу аселасці габрэяў, уведзенае ў 1835 годзе, вызначыла ягоня этнічны аспект: палову насельніцтва горада складалі габрэі іўдзейскага веравызнання, па чвэрці — католікі і праваслаўныя.

У 1870-ыя гады, з будаўніцтвам двух ветак чыгункі (Лібава-Роменскай і Маскоўска-Брэсцкай), Мінск заўважна «падыўся»: насельніцтва яго да пачатку XX стагоддзя ўзрасло ў тры разы і дасягнула 100 тысяч. Пачалося бурнае будаўніцтва банкаў, чыгуначных упраў, вакзалаў, шпіталь, даходных дамоў, навучальных устаноў, якія змянілі звыклые правінцыйнае аблічча Мінска.

Нагледзячы на шматлікія войны, асады, пажары і эпідэміі, якія разбуралі і знішчалі горад і ягонае насельніцтва на працягу ўсёй ягонай гісторыі і сцерлі тую цудоўную паціну часу, што столькі чароўнасці надавала суседняй, маладзёйшай Вільні, Мінск у пачатку XIX стагоддзя ствараў уражанне багатага гандлёвага горада, сувязнога звяна паміж Усходам і Захадам.

Горад вайскоўцаў, чыноўнікаў і дробных рамеснікаў («найбольш у Мінску краўцоў» — адзначаецца ў слоўніку Бракгаўза і Эфрона), Мінск ніколі не прэтэндаваў на ролю мастацкага цэнтру, у адрозненне ад універсітэцкай Вільні. Знаўца мінскай гісторыі Аляксандр Ельскі ў 1885 годзе згадвае толькі пра чатырох прафесійных мясцовых мастакоў — вучня Яна Рустэма Яна Дамеля (1780–1840), выпускніка Пецябургскай акадэміі мастацтваў Валенція Ваньковіча (1800–1842), Адама Шэмеша (1808–1864) і Адольфа Савіцкага. Мастаком-аматарам быў бацька вядомага кампазітара Станіслава Манюшкі Чэслаў Манюшка: захаваўся альбом ягоных малюнкаў Мінска і ваколіцаў.

Да іх лепшым мастаком у Мінску лічыўся жывапісец Антэ-шэўскі, які распісаў у канцы XVIII стагоддзя Кафедральны касцёл. У самым пачатку XIX стагоддзя ў Мінску прадавалі прыезджыя польскія жывапісцы Юзаф Пешка і Сымон Чаховіч. У канцы 1830-ых — рускі мастак-самавук Спірыдон Цімафееў, які зрабіў акарэльныя

малюнкі дома мінскага губернатара Н.В.Сухоміна<sup>2</sup>, і, верагодна, француз Б.Лавернь, які пакінуў малюнак Сабораўнай плошчы Мінска — ён паслужыў асновай для аядамай літаграфіі 1840 года. Работы іх у пачатку XX стагоддзя яшчэ можна было сустрэць у мінскіх дамах, цэрквах, касцёлах і фальварках.

У Мінску нарадзіліся і правялі дзіцячыя гады мастакі Ціт Бычкоўскі, Казімір Мардасевіч і Леў Пігулеўскі. Пяці-шасці мастакоў для 23-тысячнага горада ў пачатку XIX стагоддзя было цалкам дастаткова, каб без жорсткай канкурэнцыі мастацкі рынак горада быў забяспечаны.

Важнейшым цэнтрам асветы стала для Мінска заснаваная ў 1803 г. мужчынская гімназія, якая мела сталыя культурныя традыцыі — добрую бібліятэку, аматарскі тэатр, выкладчыкаў з універсітэцкай адукацыяй, многія з якіх былі знаўцамі мастацтва — напрыклад, гісторык Машынскі. У бібліятэцы гімназіі захоўвалася каля 300 граўюр і малюнкаў<sup>3</sup>.

У першай палове XIX стагоддзя ў гімназіі выкладалі малюнак выпускнікі Віленскай мастацкай школы, вучні Рустэма і Смуглевіча, вядомыя жывапісцы Гаспар Бароўскі (1785–1854), Мацей Пшыбыльскі (1794–1867), Міхал Падалінскі (1783–1856), Іван Герасімовіч, Ян (1798–1840) і Палікарп (1796–1850) Ятэйкі.

Мінскую гімназію ў розны час скончылі многія пазней вядомыя людзі краю, у т. л. знавы краязнаўца і этнограф Аляксандр Ельскі (1809–1891), гісторык і мастак Тадэвуш Корзан, літограф Юзаф Азім-блоўскі (1805–1878), жывапісцы Іпаліт Гараўскі (1828–?) і Фердынанд Рушчыц (1870–1936), паэт і мастак Вагуслаў Адамовіч (1870–1944).

Тое, што пяць мастакоў выйшлі са сценаў мінскай гімназіі, сведчыць пра добры ўзровень выкладчыкаў малюнка. Некаторыя з іх не абмяжоўваліся толькі выкладаннем. Вядома, што ў 1860-ыя гады каліграфію і малюнак у гімназіі вёў вучань Яна Дамеля Эмерык Адамовіч (1857 г. друкарню і літаграфскую майстэрню. «Kurjer Litewski» ад 9 верасня 1860 г. паведамляе пра намер уладальніка друкаваць не толькі этыкеткі, наклеікі і карты, але і «біблію для людю і дзяцей з прыгожымі гравю-

рамі». (Яшчэ раней, у 1853 годзе, з'явілася літаграфія Фалька, яе як «зусім неблагую» характарызуе Уладзіслаў Сыракомля у сваім нарысе пра Мінск<sup>4</sup>. У 1880-ыя гады лепшай са шматлікіх друкарняў горада лічылася Саламонава, якая прымала заказы на хрома- і літаграфічныя работы.)

Мастацкая прадукцыя першых мінскіх літаграфій практычна невядомая. Літаграфіскія майстэрні патрабавалі сталага супрацоўніцтва мастакоў-прафесіяналаў, якія былі ў Мінску, як правіла, наездамі.

Пасля Ю.Пешкі ў 1840 г. Мінск малюе француз Б.Лавернь, у 1850-ыя і 1860-ыя гады — Напалеон Орда. У канцы 1850-ых у Мінску працуе над заказнымі партрэтамі дзячаў царквы Апалінары Гараўскі (1833–1900), стварае пейзажы В.Залескі (1819–1880).

У сярэдзіне 1850-ых гг. у Паўночна-Заходнім краі актывізаваліся мастакі рускай акадэмічнай школы, якія пісалі творы рэлігійнага зместу ў мінскіх праваслаўных саборах. У гэты час для мінскага сабора св. Пятра і Паўла працавалі студэнты Пецябургскай акадэміі мастацтваў Ксенафонтаў і Сакоін. Некаторы час у Мінску жыў вучань А.Г.Венецыянава мастак-жанрыст Лаўр Кузьміч Плахаў (1810–1881).

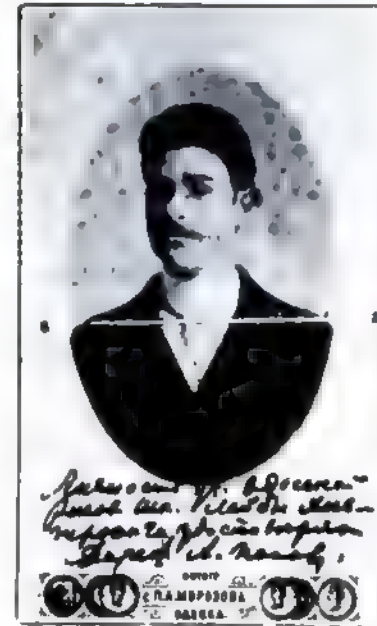
У 1865 г. на радзіму вяртаецца выпускнік Пецябургскай акадэміі мастацтваў Іпаліт Гараўскі, брат Апалінары Гараўскага. Ён працуе ў Мінску хатнім настаўнікам малюнка — вучыць дзяцей генерала Дружыніна. У зборах Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі ёсць карціна Іпаліта Гараўскага, напісаная падчас навучання ў Акадэміі пад уплывам паўстання 1863 года («Ля крыжа. Смерць паўстанца», 1863)<sup>5</sup>.

Не захаваўся ніякай творчай спадчыны ад выпускніка Маскоўскай Строганавскай вучальні Казымы Якаўлевіча Ермакова, які прыехаў у Мінск у 1868 г. і выкладаў у мінскіх гімназіях малюнак, падобна як І.П.Трутнеў у Вільні, амаль 40 гадоў — да 1910-ых гг. К.Ермакоў быў першым настаўнікам Фердынанда Рушчыца, які захаваў пра яго ўдзячную памяць на доўгія гады<sup>6</sup>.

Да 1870 г. горад знаходзіўся на ваенным становішчы; пасля падаўлення паўстання 1863 года культурнае жыццё горада таксама перажывала доўгую, амаль 15-гадовую летаргію. Але менавіта ў гэтыя гады пачынае складацца новая генерацыя творчай інтэлігенцыі — выкладчыкаў малюнка ў вазучальных установах, калекцыянераў, мастакоў-аматараў.

Пра гэта сведчыць правядзенне ў 1880 годзе ў Мінску «Першай прыватнай выставы вядомых твораў рознага кшталту», на якой экспанаваліся творы Рафаэля, Караджа, Я.Ма-

тэйкі, Ю.Косака, іспанскіх, французскіх, галандскіх майстроў жывапісу. У рускім аддзеле былі прад-



стаўлены работы І.Айвазоўскага, В.Верашчагіна, В.Макоўскага, А.Багалюбава, В.Сакалова, А.Мяшчэрскага. «Цікава, да выставы была такая вялікая, што захопленыя водгукі пра яе трапілі не толькі ў газеты і часопісы, але нават у кнігі некаторых аўтараў», — піша вядомы мінскі краязнаўца, гісторык мастацтва С.Д.Палеев<sup>7</sup>.

З 1880 года Мінск набывае некаторыя інстытуцыі, якія сведчаць пра пачыненне палітычнага клімату і ажыўленне культурнага жыцця горада: у 1880 г. пачынае працу музычна-літаратурнае таварыства, у 1890 г. адкрываецца гарадскі тэатр, у 1900 г. — публічная бібліятэка. Пачынаецца кансалідацыя і ў вельмі нешматлікім яшчэ асяроддзі мастакоў-педагогаў і аматараў мастацтва. Ажыўленне царкоўнага будаўніцтва ў губерні выклікала з'яўленне ў Мінску некалькіх жывапісна-культурных майстэрняў, найбольш значнай з якіх была, як сцвярджае «Даведачна-адрасны паказальнік з плавнам Мінска і каляндар на 1904 год», «Мастацкая майстэрня царкоўнага жывапісу П.А.Курбатава ў Мінску губерскім» па вуліцы Міхайлаўскай, 20, на Траецкай гары.

Навацы мастацкага жыцця абедзвюх рускіх сталіц толькі водгулам даляталі да заходняй правінцыі: лёсы рэалізму, пошукі новага стылю, крызіс позняга перадавініцтва, узнікненне і перагрупоўка новых мастацкіх аб'яднанняў не былі актуальныя для купкі творчай інтэлігенцыі Мінска, мэты якой былі напачат больш простыя і дакладна акрэсленыя: аднавіць замерлае мастацкае жыццё горада аб'яднаннем

усіх мастацкіх сілаў. Гэтыя мэты ўвасобіліся ў цалкам канкрэтных задачах: арганізацыя мастацкага таварыства, адкрыццё ў горадзе свайго мастацкай школы і стварэнне ўласнага музея прыгожых мастацтваў.

Першая задача аказалася самай простаю. 19 лістапада 1898 года было заснавана «Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў». Аддзел выяўленчага мастацтва ў ім узначаліў афіцэр-капітан царскага войска баталіст Аляксей Мікалаевіч Папоў (1858–1917), які скончыў вольным слухачом Пецябургскую акадэмію мастацтваў. Баяны афіцэр Папоў быў першым вайскоўцам, які скончыў акадэмію. Ён узначальваў Таварыства да пераводу свайго палка ў Вільню ў 1903 годзе, пасля чаго яго замяніў пейзажыст Герасім Майсеевіч Пінус (?–1942)<sup>8</sup>.

Першае, з чаго пачынае сваю дзейнасць навастворанае таварыства, — гэта арганізацыя ў горадзе IV Паралельнай выставы перадавіжнікаў, якая мае вялікі поспех: за тры тыдні яе наведлі 915 чалавек. З мастацтвам перадавіжнікаў мінчане пазна-

Лейба Альпяровіч, мінскі мастак. Адса, 1896.

Генрых Вейсенгоф, Ігнацій Урублеўскі і невядомы ў Русаковічах Ігуменскага павета. 1900–1910-ыя гады.



Яраслаў Тышыньскі са скульптурай «Успамін». Здымак зроблены на мінскай выставе ў сакавіку 1911 г.



зміліся толькі ў канцы 1899 года, ужо на выхадзе дзейнасці гэтага дэмакратычнага аб'яднання рускіх жывапісцаў<sup>9</sup>. Таварыства да 1908 года арганізавала чатыры мастацкія выставы, на якіх разам з рускімі мастакамі прадстаўляліся і «краёвыя» жывапісцы. Тры першыя выставы вызначылі ўстойлівы кансерватыўны густ гараджанаў, якія пазней з пярэсцяго ўспрымалі новыя мастацкія плыні.

Тым часам мінская калонія мастакоў моцна пабольшала, у тым ліку за кошт высокакласных прафе-

скаў скульптуры, што захоўваліся ў загарадным доме Пятра Ваньковіча ў Сляпянцы, якімі падчас Першай сусветнай вайны.

У мінскіх выставах бралі ўдзел вольныя слухачы Пецябургскай акадэміі, якія жылі пад Мінскам у сваіх сядзібах: «мюнхенцы» Янон Ленскі (школа Е.Брандта) і Генрых Вейсенгоф, вучаць польскага жанрыста А.Веруш-Кавальскага.

Не забывае пра горад свайго дзяцтва і Фердынанд Рупчыц, які, у адрозненне ад Яна Булгака, не лічыў Мінск «павылым горадам адзічэла-

важнае выхаваўчае значэнне же шматнацыянальнага характару. У гэтай выставе ўзялі ўдзел літовец Чурленіс, беларус Сукоўскі, габрэі Кругер і Альпировіч. У памяшканні «Огніска» прайшлі яшчэ дзве мастацкія выставы — у 1912 і 1913 гг.<sup>12</sup>

Перад пачаткам Першай сусветнай вайны ў Мінску актывізаваліся і беларускія «адрэджанцы». «Вільнюмы занялі, а Мінск стаяў, і нічога там не было. Даеш Мінск! Пачаўся кірмаш беларускі ў Мінску», — ішаў у сваіх успамінах рэдактар двух першых мінскіх беларускамоўных часопісаў — сельскагаспадарчай «Сахі» і маладзёжнай «Лучынікі». У склад рэдакцый уваходзілі два мастакі-аматары — Уладзіслаў Галушок і Альберт Паўловіч.

У памяшканні «Беларускага камітэта дапамогі пацярпелым ад вайны» ў 1915 г. прайшла выстава твораў Эраста Сукоўскага. У 1916 годзе былі арганізаваны «Выстава польскіх мастакоў» і «Рэтраспектыўная выстава мастацтва», у 1918 — «Выстава старажытнага і дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва» і «Абласная выстава старажытнасцяў і прыгожых вырабаў», арганізаваныя афіцэрам нямецкага войска доктарам Альбертам Іпелем.

За першыя 20 гадоў XX стагоддзя ў Мінску прайшло 27 мастацкіх выставаў, на якіх былі прадстаўлены больш за 80 мастакоў — мінскіх, віленскіх, варшаўскіх і пецябургскіх.

Другая задача — арганізацыя ўласнай мастацкай школы — была нашмат больш складаная. Ніводная мастацкая школа ў правінцыі не магла быць адкрытая без дазволу Рады прафесараў Акадэміі мастацтваў у Пецябургу.

Першая спроба заснавання школы была зроблена яшчэ ў 1891 годзе. 30 красавіка 1891 г. у зале Дваранскага сходу сіламі мясцовай інтэлігенцыі, а менавіта І.Балажынскага і служачага акцызнай управы пейзажыста Эраста Сукоўскага, была адкрыта «Выстава карцін на кармисць школы малавання», якая складалася з двух аддзелаў — калекцыйнага, дзе былі прадстаўлены творы з прыватных мінскіх збораў, і мясцовых мастакоў — прафесіяналаў і аматараў<sup>14</sup>. Камерцыйнага поспеху выстава не мела, і адкрыццё школы адклалася на некалькі гадоў. Клас малавання пры Таварыстве аматараў мастацтваў пад кіраўніцтвам А.Папова праіснаваў вельмі нядоўга і не пакінуў насяляе аніякіх звестак<sup>14</sup>.

Абвестку пра набор у школу даваў у мінскіх газетах у 1903 годзе мінчанін Янкель Боруханіч Кацябоген, у якога ўжо быў вопыт працы ў прыватнай школе ў Лодзі ў Царстве Польскім<sup>15</sup>. Лёс гэтай школы невядомы; хутчэй за ўсё яна праіс-

навала каля трох гадоў. У 1906 г. у ёй навучаліся 24 чалавекі.

Пытанне пра адкрыццё школы вырашылася толькі ў 1904 годзе, пасля прыезду ў горад энергічнага Якава Кругера (1868–1940), навучэнца майстэрні Уладзіміра Макоўскага ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў. Ён адкрыў у доме Венгржэцкага свае «Малывальныя класы», у 1906 годзе перайменаваныя ў «Малывальную школу мастака Кругера». Тут пачыналі сваё навучанне будучыя слаўтасці «парыжскай школы» Хаім Судцін і Міхаіл Кікоін, а таксама беларускія жывапісцы Іван Ахромчык і Міхаіл Станюта.

Школе Кругера давалася канкураваць з «Малывальнымі класамі» другога вучня У.Макоўскага, Ігнація Яроменкі, які адкрыў іх па вуліцы Магасінай, 6, у тым жа 1906 годзе. (Курскі, паводле дакументальных крыніцаў, праіснаваў да 1912 г.)<sup>17</sup>.

Гэтыя дзве прыватныя школы вырашылі праблему першапачатковай мастацкай адукацыі ў горадзе на першыя дзесяцігоддзі Першай сусветнай вайны і сталі цэнтрам прыцягнення таленавітай гарадской моладзі.

Найцяжэйшай задачай аказалася стварэнне музея. Гэта зразумела: музейнае будаўніцтва вымагае вялікіх капіталаўкладанняў мецэнатаў або дзяржаўнай падтрымкі. Таму «генеалогія» мастацкіх музеяў у Мінску мае доўгую перадагісторыю. Яна пачынаецца з гісторыі прыватнага калекцыянавання і прыватных музейных збораў.

Першы музей, які меў у т. л. і значную мастацкую частку, узнік яшчэ ў 1864 г. не ў самім горадзе, а ў мястэчку археолага Аляксандра Ельскага ў Замосці пад Мінскам. Пазней ён атрымаў назву «Музей старажытнасці» і дзейнічаў да 1915 года — да смерці свайго заснавальніка. Зборы гэтага музея былі адкрыты для грамадскасці. Паводле кнігі для запісаў наведвальнікаў, з 1882 па 1915 гг. яго наведалі 234 чалавекі, хоць насамерэч колькасць наведвальнікаў была значна большая. Ельскі імкнуўся стварыць сапраўдны «краёвы» музей. Яго зборы ўлучалі вялікія калекцыі старых партрэтаў, гравюраў віленскай школы, урэзкага шкла, фарфору, гадзіннікаў, слудкіх паясоў, старой мэблі. Пры музеі быў багацнейшы архіў з аўтографамі Напалеона і ягоных маршалаў ды бібліятэка мясцовых выданняў.

Аднак Ельскі меркаваў пакінуць свае зборы ў спадчыну не Мінску, а Вільні. Частку збораў выяўленчага мастацтва — калекцыю малюнкаў — ён яшчэ пры жыцці падараваў Кракаву з нагоды юбілею Ягелонскага ўніверсітэта. Гэтая сапраўды бяспечная калекцыя захавалася ў Кракаве дагэтуль, хоць большая частка збо-

раў Ельскага загінула ў рэвалюцыйныя гады ў Мінску, куды была перавезена спадкаемцамі<sup>18</sup>.

У 1875 годзе пры губерньскім стацыйным камітэце намаганнямі археолага Генрыха Татура (1846–1897) быў заснаваны Археалагічна-этнаграфічны музей, які размясціўся ў губернятарскім палацы. Характар збораў музея абвясціў ягоную назву: ён меў і мастацкую частку, якая ўлучала вялікую колькасць старадрукаў з мінскіх манастыроў і каля 1000 народных вырабаў<sup>19</sup>.

Большая частка мастацкіх калекцый знаходзілася не ў Мінску, а за горадам — у дваранскіх сядзібных зборах. Такое збіральніцтва было ў гэтым асяроддзі традыцыйным, вылося з пакалення ў пакаленне і лічылася неабходным складнікам шляхецкай культуры.

Станькаў графа Эмерыка Гутан-Чапскага (1818–1896) з ягонай бласцённай нумізматычна-жывапіснай калекцыяй, перавезенай незадоўга да смерці графа ў Кракаў, Гарадок Тышкевічаў, Лошыца Любаньскіх, Анопаль Радзівілаў, Ракаў Здзіхоўскіх, Сула Ленскіх з адмысловай калекцыяй французскага жывапісу, Русіновічы Уняхоўскіх, Сляпянка Ваньковічаў, Русаковічы Вейсенгофаў, Ігнацічы Ельскіх і мноства іншых фальваркаў на Міншчыне, нібы своеасаблівымі каралямі з «культурных гнёздаў», акаймоўвалі Мінск. Гэтыя невялікія, але старанна падобраныя фамільныя зборы былі астраўкамі прафесійнага мастацтва ў неабсяжным моры народнай сялянскай культуры беларусаў. Шляхецкія фальваркі былі, па сутнасці, сядзібамі-музеямі мясцовай і еўрапейскай культур.

«Ліберальныя» 1900-ыя гады прынеслі новую хвалю музейнага будаўніцтва. Ініцыятарамі арганізацыі музеяў найчасцей выступалі разнастайныя грамадзянскія арганізацыі і аб'яднанні — таварыствы і камітэты.

У 1908 годзе пры Мінскім царкоўным гісторыка-археалагічным камітэце быў адкрыты Царкоўна-археалагічны музей, куды паступіла частка калекцыі з музея Г.Татура. Для музея быў узведзены спецыяльны будынак (цяпер Дом мастацтваў на праспекце Ф.Скарыны). Яго заадачык А.К.Снітко сам праводзіў экскурсіі, веў археалагічныя раскопкі. Для наведвальнікаў музеяў быў адкрыты толькі па нядзельных днях пасля абеду. У яго зборах было 1363 экспанаты, галоўным чынам прадметы рэлігійнага культу — адзенне, пасудзіны, крыжы, іконы, вельмі рэдкія рэлігійныя кнігі XV–XVIII стагоддзяў. Падчас Першай сусветнай вайны музей быў эвакуаваны ў Разань, адкуль вярнулася толькі частка збораў, перададзеная ў 1922 годзе Беларускаму дзяржаўнаму музею<sup>20</sup>.

Праз два гады ў Мінску стваралася Мастацка-прамысловы музей у новым, узведзеным у 1905 годзе будынку Камерцыйнай вучальні ў Васільеўскім завулку (цяпер раён універсітэцкага гарадка, будынак не захаваўся). Ягоным заснавальнікам было «Таварыства мастацка-прамысловага музея» на чале з яго старшынёй Б.І.Чыханавым. Музей склаўся з 4 аддзелаў — мастацкага, прамысловага, педагагічнага і гістарычнага. Мастацкім аддзелам музея заадаваў Ігнацій Яроменка, сябрам праўлення быў Янкель Кругер. Музей пачаў фарміраваць сваю калекцыю з твораў мясцовых мінскіх мастакоў. Таварыства паспела выдаць дзве штогадовыя справаздачы пра сваю дзейнасць і распалася<sup>21</sup>.

У 1912 годзе па ініцыятыве Та-



варыства аматараў прыродазнаўства, этнаграфіі і археалогіі на рагу Захар'еўскай і Серпухоўскай, у доме Федаровіч (цяпер Галоўпаштамент), адкрыўся гарадскі музей. Ён існаваў за кошт штогадовых асігнаванняў гарадской управы ды ахвяраванняў прыватных асобаў. У гэтым музеі таксама быў мастацка-прамысловы аддзел. Дэманстраваліся таксама зборы прыватных асобаў. У 1913 годзе на падставе сабраных экспанатаў праводзілася мастацка-этнаграфічная выстава. Музей праіснаваў да 1915 года, а ў 1920 годзе уладальніца дома Федаровіч перадала частку захаваных ёй экспанатаў у Мінскі абласны музей.

Усе зборы гэтых музеяў мелі гісторыка-краязнаўчы характар, іх мастацкая частка займала нязначнае месца.

Патрэба ў мастацкім музеі як арганізацыі, што клапаціцца пра ўлік і захаванне твораў выяўленчага мастацтва, асабліва востра адчуваўся ў гады Першай сусветнай вайны, калі Мінск аказваўся ў прыфрантавай паласе і прымаў бяспечную плынь уцекачоў з захаду, у тым ліку і мастакоў. З 1914 года ў Мінску жывуць мастакі браты Караль і Рычард Віске.

Пагроза знішчэння помнікаў культуры ў ваенны час выклікала

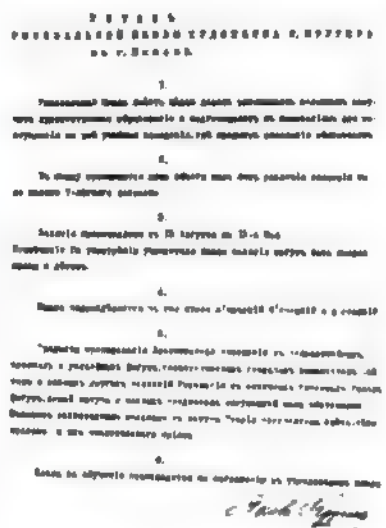
Мінская камерцыйная вучальня ў Васільеўскім завулку. Пачатак XX ст.

Тытульны аркуш «Статута» малывальных класаў І.Яроменкі.

Старонка «Статута» малывальнай школы Я.Кругера.

сінявалаў: «пецябуржцаў» — вучня Рэзіна Лейбы Альпировіча (1874–1913), вучня Уладзіміра Макоўскага Якава Кругера (1868–1940) і Ігнація Яроменкі (1868–1912), Янкеля Кацябогена (?–1912), выпускніка Вучальні тэхнічнага рысавання барона Штыгліда Ізраіля Сляпяна; «парыжанаў» — жывапісца Мікалая Бонч-Асмалоўскага, сына Эмерыка Адамовіча Багуслава Адамовіча, які вучыўся мініяцюры ў А.Карпенцэра ў Парыжы<sup>10</sup>. Па запрашэнню гарадскога архітэктара О.Краснапольскага прыехаў з Львова скульптар Ярэслаў Тышыньскі.

«Ракавы прыгажун» Тышыньскі сыграў асаблівую ролю ў ажыўленні мастацкага жыцця ў Мінску тым, што прыўнёс у яго вольны багемны «малапольскі» дух. Ён быў хатнім настаўнікам малюнка і скульптуры ў многіх шляхецкіх сядзібах, першым настаўнікам вядомага ў будучым польскага жывапісца Іосіфа Чапскага. Тышыньскі быў адным з першых мінскіх дызайнераў: ён дэкараваў выставачныя і тэатральныя інтэр'еры, у т. л. знакамтай мінскай кавярні «Select», дзе збіралася мінская артыстычная бегема. Напярэдадні Першай сусветнай вайны Тышыньскі адкрыў першую скульптурную мастацкую студыю ў горадзе. На жаль, усе ягоныя мармуро-





арганізацыю ў Мінску ў сакавіку 1916 года «Аддзела аховы помнікаў мастацтва і культуры ў Мінску». На дзейнасці гэтай арганізацыі, якая ўзяла на сябе функцыі збору помнікаў культуры, варты спыніцца асобна. У снежні 1918 г. Таварыства было перайменавана ў «Mińskie Koło Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad zabytkami przeszłości». Ягонай дзейнасці прысвечаны артыкул у «Tygodniku Ilustrowanym» за 1918 год<sup>22</sup>. У Таварыства ўваходзілі і многія мінскія мастакі — В.Адамовіч, К. і Р.Біске, Г.Вейсенгоф, З.Ленскі, Т.Корзан.

За тры гады працы Таварыства правяло 15 выратавальных экспедыцый па інвентарызацыі помнікаў культуры і мастацтва, выдала серыю папшовак з помнікамі Навагрудка, правяло 21 лекцыю па гісторыі мастацтва для шырокай грамадскасці. З прыфрантавой паласы ў Мінск было звезена каля 600 пакункаў з помнікамі мастацтва і 36000 асобных адзінак. Усё вывезенае інвентарызавалася, праходзіла навуковую апрацоўку, фатаграфавалася. Таварыствам было зроблена больш за 4000 фотаздымкаў і замалевак помнікаў архітэктуры Беларусі, знята 100 відаў старых будынкаў у гарадах, 60 відаў драўляных цэркваў і касцёлаў, сабрана інфармацыйная картатэка з 4000 картак з апісаннем помнікаў, да якіх нельга было наблізіцца. Гэтыя віды і апісанні меркавалася выкарыстоўваць пры далейшай рэстаўрацыі.

Інвентары прадметаў мастацтва ўяўлялі сабой не меншую каштоўнасць. Супрацоўнікі Таварыства апісалі шэраг мастацкіх збораў ў сядзібах прыфрантавой зоны, сабралі мноства звестак пра прадметы мас-

тацтва, што знаходзіліся там. Найважнейшыя карціны і помнікі фатаграфаваліся — такіх фотаздымкаў у архіве Таварыства было каля 600. Асабліва ўвага надавалася выяўленню твораў мастакоў Літвы і Беларусі, якія лічыліся польскімі, — Рустэма, Ваньковіча, Дамеля, Казакевіча, Пешкі, Геса і інш. Некаторыя помнікі былі ўпершыню адкрыты, напрыклад «Аўтапартрэт» Ваньковіча, карціны Джорэра, Гальбейна, Рэмбранта. На жаль, некаторыя першакласныя работы Вачарэлі, Лампі, Арлоўскага, Чаховіча, Норбіна, многіх невядомых мастакоў еўрапейскіх школаў так і не былі інвентарызаваны і сфатаграфаваны.

З маёнткаў звозіліся ў Мінск і адпраўляліся ў Варшаву найкаштоўныя помнікі культуры Беларусі — урэцкае шкло, карціны Дамеля, Ваньковіча, Смуглевіча, Пешкі, Рустэма, старыя гравюры, фарфор, слюдкія паясы, бронза, сядзібныя бібліятэкі і архівы. Па-рознаму ставяцца сёння да гэтай акцыі — і як да культурнага спусташэння, і як да выратавання мастацкіх каштоўнасцяў...

Мноства помнікаў мастацтва загінула ў Мінску падчас Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі, грамадзянскай і Другой сусветнай войнаў. Не ўсё захавалася і ў Варшаве, разбуранай падчас Варшаўскага паўстання 1944 года. Але, безумоўна, мноства з вывезеных тады помнікаў ацалела ў польскіх архівах і музеях. Бясцэнны для гісторыкаў мастацтва Беларусі фотаархіў «Мінскага аддзела помнікаў» у Варшаве яшчэ не знойдзены — толькі ён здольны дакладна акрэсліць памеры згубленага і выратаванага.

1910-ыя гады завяршае апошняе, на жаль, няўдалае спроба будаўніц-

тва мастацкага музея ў Мінску. Ініцыятыва належала зноў прадстаўніку рода Ельскіх, які Адам Мальдзіс вельмі трапіна назваў «знакавым» родам Беларусі, — пляменніку Аляксандра Ельскага Вільгельму (1867–1919).

Вільгельм Ельскі, які разбагацеў на племянной жывёлагадоўлі ды вырошчванні дарагіх сартоў рукаў у сваім маёнтку Ігнацічы пад Мінскам, працягваючы справу дзядзькі, сабраў найкаштоўную мастацкую калекцыю старога і сучаснага польскага жывавісца. У ягоныя зборы ўваходзілі карціны Яна Матэйкі, Аляксандра Герымскага, Леана Вычалкоўскага, Генрыха Шымлера, Генрыха Вейсенгофа і многіх іншых польскіх мастакоў мяжы стагоддзяў. Неблагой была і ягоная калекцыя еўрапейскага жывавісца. Частка карцін загінула ў 1917 годзе падчас рэвалюцыйных хваляванняў. Калі ў жніўні 1919 года польскія войскі ўвайшлі ў Мінск, Вільгельм Ельскі вырашыў падараваць рэшту сваёй калекцыі гораду і заснаваў у Мінску мастацкі музей.

Праект музея быў замоўлены далейшаму сваяку Ельскіх, мастаку Ігнацію Урублеўскаму (1858–1953), уладжэнцу Гродзеншчыны. Пляны мінскага мастацкага музея захаваліся ў архіве Анджэя Ельскага ў Радзе і былі выдадзены апублікаваныя даследчыцай Ірынай Марачкінай<sup>23</sup>.

Музей мусіў быў уяўляць сабой 2-ярусную пабудову вышыней больш за 20 метраў (узровень сучаснага сяміпавярховіка) з п'яцізруровымі прынцыпам паказу экспазіцыі. Асаблівае музея — ягоны анфіладны цыркулярны план з невялікімі ўтульнымі заламі з натуральным асвятленнем і 12-метровым круглым унутраным дварыкам.

На жаль, да будаўніцтва справа не дайшла: Вільгельм Ельскі раптоўна памёр у снежні 1919 года. Гэты першы мінскі буйны мецэнат і фундатар пахавааны на Кальва-рыйскіх могілках у Мінску. Летам 1920 г. польскія вайскі былі выбіты з Мінска Чырвонай арміяй, і калекцыя Вільгельма Ельскага канчаткова згубілася ў ваенным ліхалецці.

На момант устанавлення савецкай улады ў Беларусі культурная прастора краіны ўяўляла сабой «крахавіда пасля бітвы» — папалішча.

Шляхецкія сядзібы і палацы магатаў — традыцыйныя аазісы еўрапейскай культуры ў Беларусі — былі знішчаны ці разрабаваны, помнікі мастацтва вывезены ці страчаны, мастацкія школы разбураны, музеі эвакуаваны ўглыб Расіі, мясцовыя мастакі пагінулі ад хваробаў у гады вайны, былі эвакуаваны ці эмігравалі. Цэлая «культурасфера» — старое мастацкае асяроддзе, якое цяжка стваралася на працягу амаль паўстагоддзя, — разбурылася ў момант і

сышло ў нябыт. Трэба было будаваць «новы свет» у «до асновання разрушанай» краіне ўжо з новай, рэвалюцыйнай савецкай ідэалогіяй.

Характэрна, што новая ўлада цудоўна разумела ідэалагічнае і выхаваўчае значэнне музеяў. Таму ўжо ў першыя гады існавання савецкай Беларусі ў Мінску, які змяніў свой статус губернскага горада на горды назву сталіцы БССР, у 1919 г. быў адкрыты абласны музей, а ў 1922 г. — Беларускі дзяржаўны музей, які сабраў у сваіх фондах усё ацалелае пасля войнаў і рэвалюцыяў, што праносіліся па краіне. Штатныя ягоныя зборы (БДМ) сталіца на многіх калекцыях дзяржаўнага перыяду ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі і Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі, ашчэ некалькіх музеяў і архіваў.

Як «расаднік нацдэмаўшчыны», музей быў расфарміраваны ў сталінскія 1930-ыя пасля арышту ягонага дырэктара Вацлава Ластоўскага. Мастацкая частка музейных збораў паступіла ў Дзяржаўную карцінную галерэю, якая адкрылася толькі ў 1939 годзе (першы дырэктар — мастак-прыкладнік Н.П.Міхалас (1886–1979). Менавіта яе і прынята называць першым беларускім (і мінскім) мастацкім музеем. Але гэты новы, не менш драматычны перыяд гісторыі мінскіх музеяў складае ўжо наступную старонку мастацкага жыцця Беларусі.

<sup>22</sup> Усава Н. Беларускія вандроўкі Юзафа Пешкі // Наша вера. 1999. №1 (7). С. 29–35.

<sup>23</sup> Пигорев Х. Мураново. М., 1948. С. 73, 81–82.

<sup>24</sup> Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich. Warszawa, 1885. S. 454, 465.

<sup>25</sup> Сыракомля У. Добрыя весці. Мн., 1995. С. 341.

<sup>26</sup> Пра беларускіх мастакоў, выпускнікоў Пецябургскай акадэміі мастацтваў ёсць толькі дробныя згадкі: Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1982. С. 224; Русская революционная и советская живопись в собрании НММ Беларуси. Под научной редакцией Е.К.Ресниной. Мн., 1995. Т. 1, С. 239.

<sup>27</sup> Некаторыя звесткі пра К.Я.Ермакова можна знайсці ва ўспамінах пра Рушчыца К.Ціхага: «Тут жа, на гімназічнай лаўцы, пачалося ягонае навучанне малюнку і прышло мастацкае майстэрства. З ранніх гімназічных гадоў, з другога па восьмы клас, наведваў ён урокі малюнка... Настаўнікам быў Казьма Якаўлевіч Ермакоў, выхаванец Пецябургскай акадэміі мастацтваў (Цэнтральнай агульнай тэхнічнага рысавання ў Маскве) (Строганавскай. — Н.У.). Быў гэта чалавек горды, можа, занята суровы ці такім здаваўся, а ўвогуле добры і шчыра адданы сваёй справе. Хоць ён прытрымліваўся старых метадаў навучання — перамаляў-

вання з гіпсавых мадэляў, — яму ўсё ж удалася навучыць малюнку тых, хто меў да гэтага жаданне і здольнасці. Рушчыц захаваў пра яго ўдачную памяць, успамінаў заўжды з цеплынёй і павагай. Нічога дзіўнага, што і настаўнік ганарыўся сваім вучнем і любіў яго. У мяне захаваўся надпісан для Рушчыца фотаздымак Ермакова



за 1913 года, дзе апошні называе яго «такім дарагім для мяне Фердынандам Эдвардавічам». — Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Wilno, 1939. S. 26.

<sup>28</sup> Палеес С. Першыя мастацкія выстаўкі // Літаратура і мастацтва. 1955. 6 верасня.

<sup>29</sup> Палеес С.Д. Старэйшы мастак-педагог // Літаратура і мастацтва. 1941. 12 красавіка.

<sup>30</sup> Лісаў А. Перадзвіжнікі і беларуска-літоўскі рагіён // Мастацтва. 1999. № 3. С. 35–37.

<sup>31</sup> Zehnński J. Próba biografii Bogusława Adamowicza // Pamiętnik Literacki. LXXIV 1983. Z. 3. S. 293–308.

<sup>32</sup> Tygodnik Wileński. Pismo ilustrowane. Wilno, 1911. № 14.

<sup>33</sup> Ferdynand Ruszczyc. Życie i dzieło. Wilno, 1939. S. 82.

<sup>34</sup> Минские еженедельные ведомости. 1912. 15 апреля; (НИА) РБ. Ф. 467, воп.1, адз. зах. 1.

<sup>35</sup> Минские губернские ведомости. 1891. 3 мая. С. 1–2.

<sup>36</sup> Пра А.М.Папова гл.: Садовень В.С. Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. Тут цікавасць уяўляе запіс у дзёніку маладога Ф.Рушчыца, зроблены ў Мінску 16 мая 1895 года: «Па запрашэнню А.Папова раніцай зайшоў да яго. Доўга гаварылі пра мастацтва і мастакоў, а потым разам пайшлі на габрэйскія могілкі. Сядзелі побач, але пісалі розныя віды. У тэхніцы нашай вялізная розніца: ён трактуе прадмет, як большасць мастакоў (яе надта зяртаючы ўвагу на малюнак), а я — больш у манеры Шышкіна. Можа быць, таму, што быў у таварыстве жывавісца, да таго ж прафесійнага, пісаў нясмела і эцюдам незадаволены, іншыя

мае нашмат лепшыя». — Ferdynand Ruszczyc. Dzienniki Cz.1. Warszawa, 1994. S. 30.

<sup>37</sup> Strzałkowski J. Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku. Łódź, 1991.

<sup>38</sup> Вусава Н. Мастацкая адукацыя на Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзя // Беларуская-руская культурнае ўзаемадзеянне канца XIX — пачатку XX ст. Віцебск, 1995. С. 42.

<sup>39</sup> Марачкіна І. Руплівец з Замосця // Дзеля блізкіх і прышласці. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Універсітэты Ельскіх» (да 165-годдзя з дня нараджэння Аляксандра Ельскага). Мн., 1999. С. 74–78.

<sup>40</sup> Даўтыла З.І. Матэрыялы аб музеі Г.Х.Татура ў Менску. Запіскі аддзела гуманітарных навук. Кн. 8. Працы класа гісторыі. Менск, 1929.

<sup>41</sup> Шибко З.В., Шибко С.Ф. Минск. Страницы жизни дореволюционного города. Мн., 1993. С. 291.

<sup>42</sup> Отчет о деятельности Общества художественного музея при Минском Коммерческом училище и состоянии музея за 1910 год. Минск, 1910.

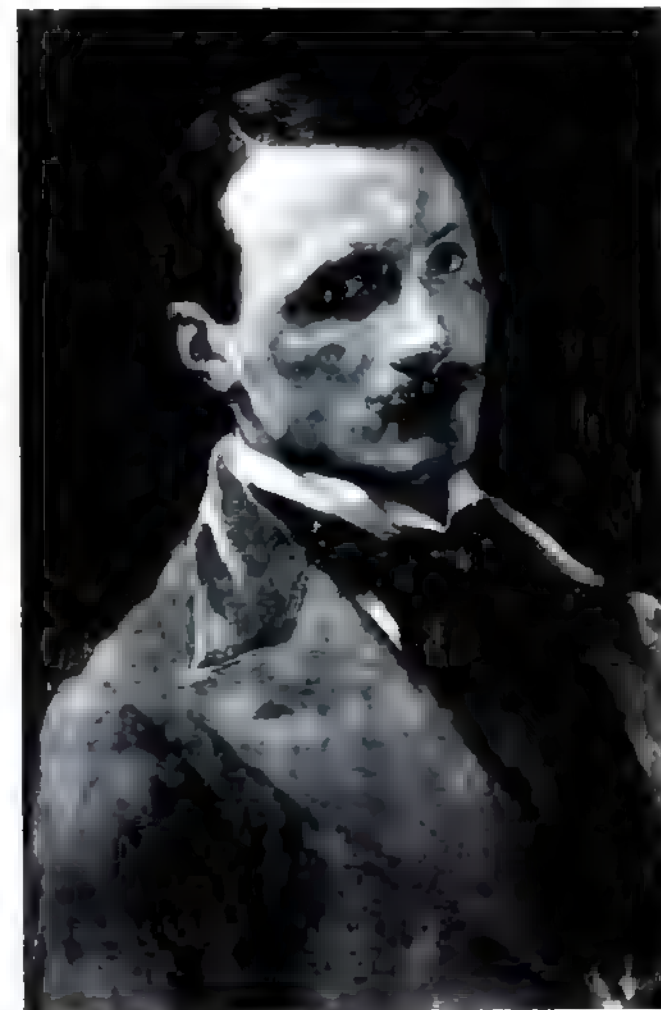
<sup>43</sup> S.D. Mińskie Koło Warszawskiego Towarzystwa Opieki nad zabytkami przeszłości // Tygodnik Ilustrowany. 1918. № 21–22, S. 254–255.

<sup>44</sup> Марачкіна І. Руплівец з Замосця... С. 74–78.

Зянон Ленскі. Партрэт Эльжбеты Васілеўскай, сястры мастака. Алей, 1903. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.

Е.Брандт. Партрэт Зянона Ленскага. Алей, 1888–1895. 52х36. Прыватны збор, Варшава.

Генрых Вейсенгоф. Часопісная застаўка «Вайна». Туш, пяро, 1918.





## Калядныя мроі

Валянціна ВАЙЦЯХОЎСКАЯ

**"З новым  
шчасцем!"  
Выстава  
ў мастацкім  
цэнтры  
"Жыльбел",  
Мінск.  
23 снежня  
2000 года —  
15 студзеня  
2001 года.  
Куратар —  
Вольга  
Каваленка**

Мастацкі цэнтр «Жыльбел» — адзін з «доўгажыхароў» сучаснага мастацкага працэсу. За дзесяць гадоў вызначыўся твар галерэі, складалася немалая калекцыя. Стратэгія галерэі бачыцца як свабодны і шырокі пошук з кампасам уласных густаў. Але і з апірышчам на адмыслоўцаў. Шэраг мастацтвазнаўцаў працавалі тут у розныя гады па замове ўладальнікаў. Гэта таксама вызначала «несалонны» ўзровень выставы і шматтабліннасць іх. І — канцэптуальнасць. Так, кожная выстава ў «Жыльбел» нясе пэўную ідэю і рэжысуру. Хоць апошнім часам выставы ладзяцца ўсё радзей, каардынаты тыя самыя: добры густ і паяднальная думка.

Канцэпцыя гэтых выставы — амаль утопія: «Перадкалядная і пераднавагодняя крутаверць — дзіўны час ілюзій і кружэння сэрца. Нават самыя стойкія рэалісты-прагматыкі не ў стане ўтрымацца ў гэты час ад спакусы хоць на імгненне збегчы ад праявінай рэчаіснасці і апынуцца ў незвычайным і загадкавым, а таму асабліва прыцягальным святочным сне».

Так, безумоўна, утопічныя самі гэтыя святкаванні «новага года, новага стагоддзя, новага тысячагоддзя»! Гэтыя чаканні і зычэнні нечага неймавернага, «дазволенага» эйфарычны ірацыяналізм, захапленне нумералогіяй. Іншыя святы мы ўспрымаем прасцей, звычайней, пасля іх застаёмся з усім сваім і знутры, і звонку. Але гэтак дае на нейкі непрацяглы час збавенне ад будзённасці, штодзённага рэалізму (каму ўдаецца), чаканне цуду (проста цуду, бясплатнага!), пакідае адчуванне нейкага светлага ўспаміну-перадвышкі або расчаравання, а часцей іх спалучэння ў розных прапарцыях.

Калі на вернісажы аўтары, якія распавядаюць, па завядзёны, пра свае задумы і творы, арганічна аддаліся маскарадным пераўвасабленням, то кожнае адпавядала нейкай адмысловай якасці менавіта гэтага мастака. Гэтаксама іх творы з'яўляюцца ў той ці іншай ступені балансам паміж надзеяй і сарказмам, захапленнем і расчараваннем, вечнай прыцягальнасцю свята-жыцця і вечнай ягонай ілюзорнасцю.

І выстава шмат у якіх сваіх праявах — антыутопія. Канцэпцыя была адкрытай для розных мастакоўскіх выказванняў, а мастак, як нядома, карыстаецца замовай або прапановай, толькі каб выказаць уласныя думкі, карэцкую зведзе хіба што форма падачы. Акрамя таго, значная частка паказаных твораў увогуле пісалася не спецыяльна для яе, а была прапанавана з «уласнага запасу» мастакоў.

Знешне «тэме» найбольш адпавядала палатно Сяргея Малішэўскага «Кампазіцыя з ёлкай» (2000). Рэчавы хаос ягоных твораў тут набыў форму святочнай ёлкі. На ёлцы і пад ёю звы-

чайныя вобразы мастака — аголеныя жанчыны (часам з крыльцамі матылькоў) і асобныя фрагменты жаночых целаў. Прывітаюць і іншыя ўлюбёныя жывапісца: конкі, сабакі, рыбы адчужана-злавеснага выгляду. Але ёсць і саступкі «банальнаму густу» — ёлачныя пацеркі, зоркі, свечкі, «фрагменты» Дзеда-Мароза, пудэлячкі, перавязаныя стужкамі, з невядомымі падарункамі. Бляклыя цясныя колер адных частак, бляклыя пяшчотныя іншых, змрочнае барвовое тло, чырвоная падлога. Хаос ці гульня ў хаос мастакоўскай свядомасці мае даволі прыемную форму, прывабную афарбоўку. Увогуле, твор нагадвае дзіцячую гульню, у якой трэба абводзіць у блытаніне ліній патрэбныя, каб выявіць, хто сярод іх схаваны. Падобенства ўзмацняецца наіўнай графікай подпісу — як на вучнёўскім сшытку. Гэтакое спалучэнне рэмінісцэнцый Босха, млявых тонаў і бязрадаснага эратызму сцэніі з сучасным прымітывізмам (і сарказмам).

Свет дзіцячага малюнка, дзіцячых гульняў адмыслова скарыстаны Сяргеем Грыневічам (Гродна) — «Гульня ў класікі», «Мастак і мадэль», «Вежа» (усе — 2000). Часам мастакі звяртаюцца да такой эстэтыкі, каб надаць сабе і сваім творам большай свабоды, шчырасці, бестурботнасці. Іншае ў Грыневіча. Якасцю фарбаў — штучна яркавых, максімальна рэзкімі кантрастамі колераў, значнай прысутнасцю цёмна-сіняга і чорнага мастак утварае атмасферу ўсеагульнага напружання і драматызму, навакольны свет падаецца прымітыўным і небяспечным, але, магчыма, для мастака ў гэтай прэстасці і дысгармоніі асабліва прыцягальнасць. А можа, ён проста правакуе гледача, прапануючы яму базарную, «дзікунскую», «варварскую» эстэтыку, на якой выходзіць глядач, — гранічную прымітыўнасць у спалучэнні з гранічнай кідкасцю. Гэтакое сучаснае «наце вам!». Магчыма, тут і міжвольная трывога за лёс цяперашніх дзяцей, у якіх столькі магчымасцяў, як ніколі, але і столькі цяжкасцяў, столькі спакусаў у гэтым «базарным» свеце. Усё вельмі ярка, прывабна і мітусліва, а за гэтым — адвечны цяжкі духоўны выбар. У «Вежы» выяўлены нейкі аб'ём, сабраны з дзіцячага рознакаляровага канструктара. Яго можна чытаць як прыпадабенне ёлцы, але не менш ён нагадвае Вавілонскую вежу — сімвал недарэчных чалавечых высілкаў. Дарослыя са сваіх дарослых прыладаў, як дзеці са сваіх дзіцячых, узводзяць свае дарослыя збудаванні, ладзяць сваё дарослае жыццё. Дзіцячы малюнак — мысленне «архетыпамі», і мастак уключае архетып Вавілонскай вежы ў традыцыйны шэраг.

Цытаты з сусветнага мастацтва, гісторыі, рэ-



чавага і ідэйнага шырсажыву, уласнае творчасці на хлеб-глебе поўняць невялікую трохчасткавую інсталяцыю-асамбляж Артура Клінава «З новым тысячагоддзем!» (2000). Клінаў, безумоўна, самы разумны і таленавіты блазан у мастацтве нашае краіны. Дасціпны і цынічны, пакутны і сентыментальны, ён выяўляе сваё светабачанне праз жарт, як і належыць блазну. Гэты шлях нагадвае звычай герояў «Алісы ў Залюстроўі»: каб некуды прыйсці, ім трэба было скіравацца ў адваротны бок. Аднак адчуваецца ў гэтым творы некая стомленасць мастака, напэўна, мінулым тысячагоддзем. І то сказаць, якія мастацкія дзеі рабіў Клінаў у ягоныя (тысячагоддзя) апошнія гады!

Творы з серыі «Напоі» (1999—2000) Зоі Лудзевіч намаляваны ў яе звычайнай манеры рознакаляровых аскепкаў: «Гарэлка», «Крывавае 4 "Мастацтва" № 3

Мэры», «Тэкіла», «Марціні і Б'янка», «Удава Кліко», «Кампары». Гэтая манера тут пераканаўча дэманструе шкоду алкаголю, ягоны ўплыў на распад асобы. Цяжка прыдумаць штосьці лепшае для плакатаў Міністэрства аховы здароўя. Хоць, напэўна ці безумоўна, намеры мастачкі былі зусім іншыя, цалкам геданістычныя. А тут яшчэ Юдзіф (вельмі далёкая ад біблейскай духоўна дасканалай, бездакорнай прыгажуні) з галавой Алаферна ў «Крывавай Мэры»...

Творы Наталлі Залознай «Тая, што плыве» (1995) і «Кампазіцыя» (2000) — для жывапіснага гурмана. Яны былі зроблены не з нагоды выставы, але ў іх прысутнічае сапраўды святочны, прыўзняты дух. Гэта абумоўлена і заўсёдным узвышаным, няпобытавым ладам яе палотнаў, і тым, што з некаторага часу яна пачала ўводзіць у тонкую і празрыстую, не без меланхоліі ха-

Наталлі Залозная.  
Кампазіцыя 2.  
Алей, 2000. 80x100.





Сяргей Грыневіч.  
Мастак і мадэль.  
Алей, 2000. 81х100.

лодную жывапісную тканку сваіх палотнаў гарачыя колеры. І гэта відавочна пашырыла дыяпазон гучання кожнага асобнага твора.

Нечаканым падаўся твор Алеся Ксяндзова «Цар-рыба» (2000). Напружанасць ягоных работ дзесяцігадовае даўніны, аскетызм, «канспектыўнасць» наступнага перыяду быццам бы злучыліся ў манументальнасці, прастаце і глыбіні сучаснага. Акцэнтаваны прыём вылучэння галоўнага персанажа фактурай і колерам мяжуе з эклектызмам, рознастылёвасцю, але дакладна адпавядае іншай прыродзе King Fish, яе самадастатковасці і адзіноце. Нягледзячы на

прыхаваны драматызм, а магчыма, неад'емна ад яго, твор праменіцца ўсмішкай мастака.

Былі на выставе і творы Леаніда Хобатава. «Праламленне» (1999) — эцюд пераважна ў чырвона-карычневай гаме на тэму пераўвасаблення (трансфармацыі) арганічнай формы ў геаметрычную ці наадварот. І «Сон» (1999) — «пустыня бязводная», дзе няма жыцця, няма думкі, няма пачуццяў, няма нічога, акрамя адчування гранічнай спустошанасці. Але застаецца надзея, бо гэта толькі цяжкі сон.

Магчыма, лепш за ўсё адпавядаў «тэме», калі прыняць самай навагодняй сутнасцю здзяйснен-



не малаверагоднага, — «Палёт» (2000) Анатоля Кузняцова. Гэта сапраўды палёт — формула палёту, адчуванне палёту, захапленне палётам, страх палёту. Твор Кузняцова прыпадабняецца жывапіснай каліграфіі, што акцэнтуюцца характарам подпісу. Як каліграфема, ён мае знешнюю «прастату», нешматслоўе і гранічную насычанасць сэнсам. Як твор з выяўленчымі рысамі і насычаным колерам, ён заўважальна краінае сферу пачуццяў.

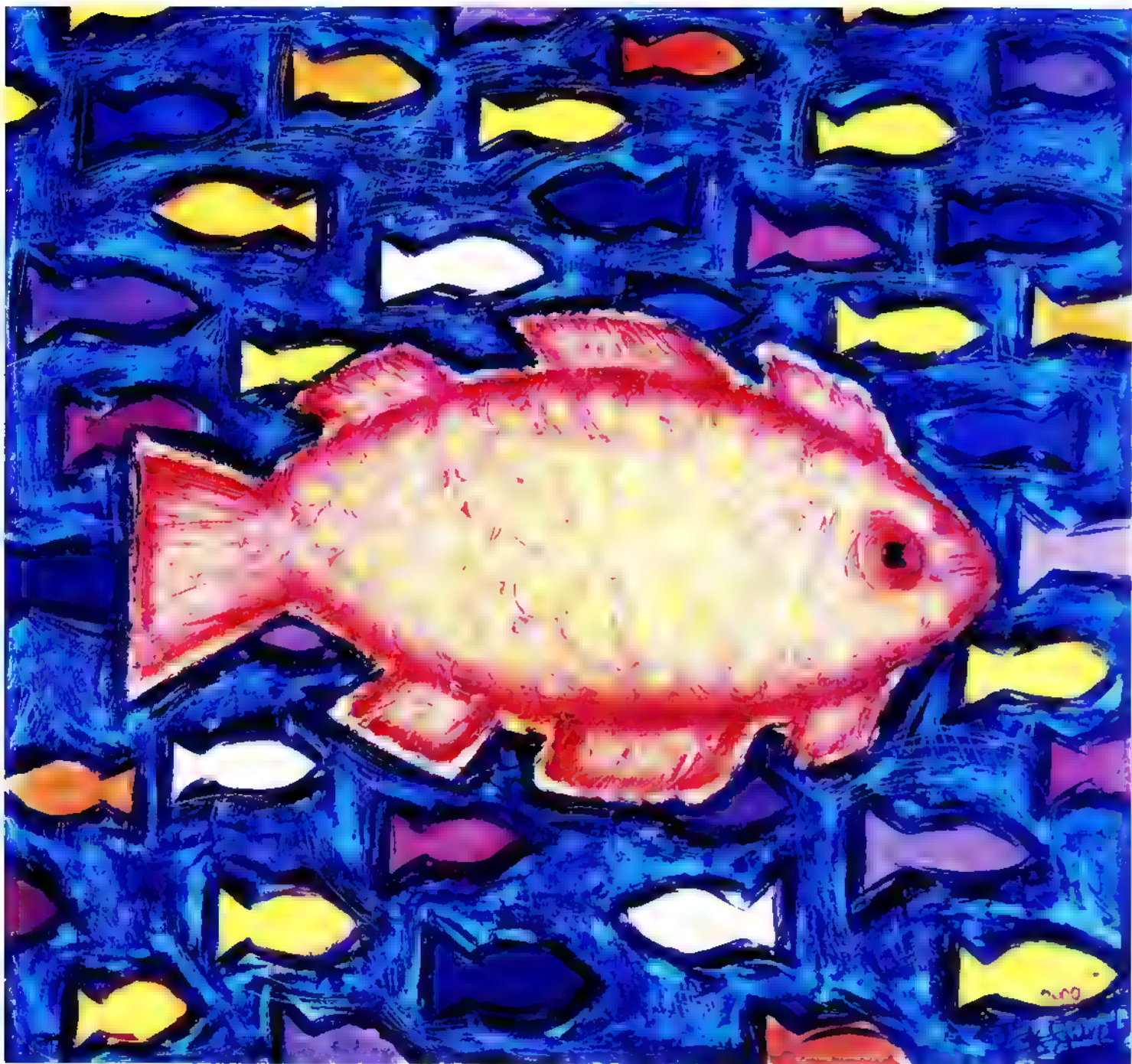
Зразумела, што на іншага глядача ўсе гэтыя творы маглі зрабіць зусім іншае ўражанне. «Мастацтва павінна дапамагаць дыханню». Але пры ўсім

нашым падабенстве ўсе мы дыхаем па-рознаму.

Чаму ж мастацтвазнаўца падаецца ў гэтым выпадку больш аптымістычным і «легкадумным», чым мастакі? Напэўна, таму, што тэарэтыкі бачаць свет больш адцягнена, больш разумова, акрамя таго, дзякуючы сваёй «тэарэтычнай» адукаванасці, ведаюць, што «ўсё было» і, адпаведна, «міне і гэта». А мастак — люстэрка, калі ён не адыходзіць ад жыцця (і калі адыходзіць — таксама, толькі іначай). Ён спыняе імгненні, якія яны ёсць, няхай апасродкавана, складана, часам «з дакладнасцю наадварот». Такія, значыць, імгненні, такія, значыць, «люстэркі».

Леанід Хобатаў.  
Праламленне.  
Алей, 1999. 140х145.





Алесь Ксяндзоў.  
Цар-рыба.  
Алей, 2000. 100x100.



Анато́ль Кузняцоў.  
Палёт. Алей, 2000.  
95x100.





Зоя Луцэвіч. Тэкіла.  
Алей, 2000. 60х50.



Сяргей Малішэўскі.  
Кампазіцыя з ёлкай.  
Алей, 2000. 120х80.



## Шэкспір у прасторы сімвала

Вольга СУСЛАВА

*Балет-сімвал  
«Макбет»  
В.Кузняцова —  
Н.Фурман*

Адна з галоўных функцый мастацтва на працягу ўсяго перыяду яго існавання — захаванне шматмернага сусветнага сэнсу. Прычым кожны з відаў мастацтва валодае сваімі сродкамі для выканання гэтай місіі. Агульнымі аказваюцца механізмы кадзіравання розных сэнсавых граняў — такія як сімвал, алегорыя і інш. Творы мастацтва, якія ўтрымліваюць у якой-небудзь форме пласт сімвалаў, адначасова спрабуюць і захаванню сэнсу, і частковаму яго ўспрымання. Такім творам у сучасным беларускім мастацтве з'яўляецца балет-сімвал «Макбет» (кампазітар Вячаслаў Кузняцоў, лібрэта, харэаграфія і пастаўка Наталлі Фурман), музыка якога была

напісана ў 1999, а спектакль пастаўлены ў 2000 годзе.

Жанр балета вызначаны аўтарамі як «балет-сімвал». Вылучэнне сімвала ў якасці грунтоўнай, арыбутунай катэгорыі дае падставу для разумення асноўных асаблівасцяў сэнсавага і кампазіцыйнага планаў спектакля. Звычайна творы, заснаваныя на сімваліцы, існуюць у своеасаблівай шматслойнай прасторы. Першы яе слой — рэальнасць дзеяння (сцэнічнага, літаратурнага, музычнага і г. д.). Другі слой, які паглыбляецца каранямі ў першы, — сімвалічны, рэальнасць сімвала, зона мяжы тэксту і сэнсу, адзін бок якой ёсць частка тэксту, другі ж адкрывае выхад у сферу сэнсу. Трэці

вялізны слой — бясконца і разнастайная рэальнасць сэнсу і вобраза, адзіная і шматгранная.

Адметная рыса балета-сімвала «Макбет» у пачатковай адсутнасці першага слоя. Усё дзеянне канцэнтравана ў сімвалічным полі. У прасторы творца на першы план выходзіць не рэальнасць людзей, пачуццяў, з'яў, але рэальнасць сімвалаў, іх рух і ўзаемаасвятленне. Адносіны да гэтага сімвалічнага слоя як да асноўнага спрабуюць некатораму набліжэнню сэнсавага слоя, аднак ад гэтага ён не робіцца больш даступным, — наадварот, «згорнутасць» сэнсу з'яўляецца яшчэ больш відавочнай.

Таму і падыход да творца Шэкспіра набывае досыць незвычай-

ныя рысы: асабліва ўвага стваральніку засяроджана на сімваліка-алегарычным пласце трагедыі. У балете практычна няма сюжэтай лініі самой па сабе, яна ўзнікае толькі ў паслядоўнасці алегарычных карцін. Тут мае месца не проста крайняя сімвалізацыя шэкспіраўскай трагедыі, але адмаўленне ад рэальна-дзеяльнага яе слою, перамяшчэнне яго «за кадр» асноўнага дзеяння дзеля высвятлення нябачных граняў сэнсу. Дзякуючы таму ў балете адсутнічаюць усе сюжэтыны перыпетыі і адначасова на сцэне матэрыялізуюцца новыя вобразы (напрыклад, Кроў як самастойная сіла) і ўзнікаюць новыя алегорыі (напрыклад, лэдзі Макбет, якая нараджае кінжал).

Асноўны слой творца, такім чынам, — сімвалічны, але ён адзначаны шматпланавасцю. У агульным плане ўвесь твор з'яўляецца «макрасімвалам», які прадстаўлены рознымі гранямі і, у адпаведнасці з прыродай сімвала, мае шматлікія значэнні: так, гэты балет можа ўспрымацца як сімвал чалавечага жыцця, сімвал асноўнага закону светабудовы, так і сімвал надасобаснай і пазачасовай трагедыі Шэкспіра.

Другі сімвалічны план — унутраны. Гэта сімвалы, якія ствараюць тэатральнае і музычнае дзеянне. Найбольш грунтоўныя з іх — харэаграфічныя: карона (улада), крыж (ахвярнасць), круг (вечнасць, мадэль светабудовы) і інш.; сцэнаграфічныя: карона, меч (адплата), кінжал (зрадніцтва), вянец (слава), шар (прадказанне, веды) і інш.; музычныя: удары званоў (вечнасць), круг, спіраль (рух, кручэнне, сыхджанне) і інш.

Менавіта насычанае сімвалічнае дзеянне выяўляе зваротнасць (або, па-руску кажучы, «обратимость») асноўнай ідэі шэкспіраўскай трагедыі. З аднаго боку, вядучай застаецца ідэя Адлаты, паслядоўна і рэльефна праведзеная ў творы. З другога, не менш відавочна выяўляецца ў балете і ідэя Ахвярнасці. У цэнтры канцэпцыі аказваецца

ца не непазбежнасць «нябеснай кары» і нават не маральны заняпад асобы, што ўчыніла ліхадзеяства, а ахвярны характар чалавечага існавання.

Усе асноўныя рэальныя героі становяцца ахвярамі: невыпадка ў пралогу спектакля цэлы спячых Банка і Макбета нагадваюць два крыжы, прычым размешчаныя так, каб яны адлюстроўвалі адзін аднаго. Музычная і сцэнічная фіксацыя гэтага моманту падкрэслівае яго сімвалічнае значэнне: абодва героі ў выніку гінуць, але ахвяры іх ўзаемазваротныя. Смерць Банка, як і Дункана, неабходная для ўзвышэння Макбета і лэдзі Макбет; іх смерць, у сваю чаргу, адкрывае шлях для наступнага ўзвышэння нашчадкаў Банка.

На аснове гэтага круга Адлаты-Ахвярнасці ў балете буду-



ецца іншы круг, зашыфраваны сімваламі. Сярод апошніх асабліва вылучаюцца згаданы крыж, трохкутнік (прадстаўлены адначасова і як сімвал набыцця таемных ведаў, і як сімвал улады — карона) і шар (у кантэксце творца — прадказанне або веды). Паслядоўнасць і спалучэнне сімвалаў часткова тлумачаць тое сэнсавое кола, якое адлюстроўвае некаторыя законы светабудовы. У гэтым другім плане Макбет і лэдзі Макбет імкнуцца пераадолець межы сваёй прыроды і дакрануцца да недазволеных таемных ведаў. Дзеля гэтага яны і ўчыняюць забойствы. Аднак дасягненне гэтай мэты — ат-

рымання недаступных ведаў (у даным выпадку ўлады) — непазбежна вядзе да распаду асобы, разбурэння чалавечай існасці. Такім чынам, з аднаго боку, героі караюцца не за здзяйсненне злачынстваў, а за выхад у абсяг недазволеных; з другога боку, чалавечая прырода, якая, дарэчы, сама стымулюе рух за межы, ахвяруе героямі для ўсталявання раўнавагі ў агульнай пабудове сусвету.

Зваротнасць Адлаты-Ахвярнасці з'яўляецца не толькі форматваральнай рысай асноўнай ідэі балета, але і адлюстраваннем вядучага прынцыпу пабудовы канцэпцыі музычна-тэатральнага творца «Макбет». Уся канцэпцыя фарміруецца як сістэма люстраных адбіткаў.

Наступнае адлюстраванне ўтрымліваецца ў існаванні персанажаў рэальных і алегарычных. У алегарычным плане балета, у сваю чаргу, супрацьпастаўлены вобразы Ведзьмаў і Крыві.

Вобраз Трох Ведзьмаў, «трох прарочых сясцёр», прыйшлі з трагедыі Шэкспіра, дзе яны — праваднікі вышэйшай волі, прадказальнікі, уладальнікі спакуслівых і знішчальных патаемных ведаў. Балет убагачаецца алегарычным вобразам Крыві, якая з'яўляецца пасля першага забойства і ўсё больш уладарыць да апошняй сцэны спектакля. Тры Ведзьмы і Тры Кроплі Крыві — зваротныя вобразы,

Лэдзі Макбет —  
В.Гайко, Макбет —  
А.Фурман.

Макбет — Р.Мінін.



Сцэна з балета.  
Макбет — А.Фурман,  
Кроплі крыві —  
І.Сядзько.



якія выконваюць функцыю медыумаў паміж сферамі вышэйшага (законы светабудовы) і ніжэйшага (дзеянні чалавека). Аднак яны маюць неаднолькавае паходжанне, знаходзяцца па розных бакі восі адлюстравання (тут — падзел паміж чалавечым і пазачалавечым, дазволеным і недазволеным). У гэтым сэнсе вельмі паказальная перадача ініцыятывы дзеяння ад Ведзьмаў (пачатак спектакля, эпизадычны ўдзел ў першай палове балета) да Крыў (другая палова твора).

Сэнсавыя і структурныя асаблівасці канцэпцыі па-рознаму матэрыялізуюцца ў *двух варыянтах музычна-тэатральнай кампазіцыі* балета «Макбет». Першы, які складаецца з пралога, шасці сцэн і эплога, больш маштабны, замкнёны, сіметрычны ў плане пабудовы. Бадай, самым істотным звязком у ім з'яўляецца эпilog, які адсутнічае ў трагедыі Шэкспіра. Для тлумачэння прывядзем фрагмент з лібрэта Наталлі Фурман: «У павольным разгаранні святла — карона (...) у поўнай пусташы сцэны. Скрыжаваныя прамыні на ёй. З трох кутаў сцэны: бакавыя кулісы і цэнтр задніка, — выходзяць тры фігуры ў войскіх адзенні (...) і працягваюць да кароны

рукі. З'яўляецца туман, зноў, як і напачатку, ведзьмы. (...) Раптоўна чуецца дзіцячы смех. І на сярадаіну сцэны выбягае дзіця. (...) Дзіця бачыць карону: яркая цацка, — цікавіцца ёю, гуляе, прымервае. Да хлопчыка далучаецца дзяўчынка. (...) Дзеці пакідаюць карону і збігаюць удваж. (...) Зноў з'яўляюцца ведзьмы і пускаюць мячы па скрыжаваных траекторыях. Паўза. Цішыня. Пад рэдкія ўдары званаў застылыя фігуры войнаў пачынаюць рухацца і накіроўваюцца да цэнтра сцэны і кароны. Павольна гасне святло. Заслона»<sup>1</sup>.

Такім чынам, у гэтым варыянце балета абрамленне пралог — эпilog набліжае кампазіцыю да сэнсавай і структурнай замкнёнасці круга: ад праяў вышэйшага закону (Ведзьмы, прадказанне) — да закону чалавечай прыроды (Макбет, забойства, што нараджае Кроў) і яе распаду (смерць лэдзі Макбет і Макбета), — да адкрыцця і свярджэння вышэйшага закону (Ведзьмы, гульня дзіцяці з каронай).

Структура музычна-тэатральнага дзеяння, якое сканцэнтравана ў шасці сцэнах, таксама сімвалічная. Паўтор некаторых тыпізаваных сцэнічных сітуа-

цый (дуэт Макбета і лэдзі Макбета), устойлівых харэаграфічных фігур (трохкутнік) спрыяе падзелу на чатыры асноўныя фазы. Першая фаза, найбольш маштабная, з'яўляецца своеасаблівай мадэллю для наступных. Дзеянне астатніх трох фаз няспынна спіскаецца і скарачаецца — утвараецца фігура спіралі, якая звычайна адлюстроўвае дынамічны аспект круга і азначае цэнтраімклівы рух. Наогул, сімвалічная кампазіцыя сцэнічнага дзеяння балета, якая аб'ядноўваецца агульным сімвалам круга, атрымлівае наступны выгляд: круг — спіраль — круг, дзе першае канкрэтызуецца ў другім, а другое абагульняецца ў трэцім.

Другі варыянт балета, які ўзнік у працэсе пастаноўкі і з'явіўся канчатковай пастановачай версіяй, пазначаны ўзмацненнем дынамічнага, дзейнага трагічнага аспекту. У ім зняты эпilog і зроблены істотныя купюры ў апошніх сцэнах. Дзеянне абрываецца ў момант генеральнай кульмінацыі — гібелі Макбета і свярджэння трагічнасці чалавечага быцця, у выніку чаго акцэнтаецца пераход да сферы чалавечага і яе самазнішчэння. Гэты варыянт больш адпавядае трагедыі Шэкспіра, у

якой, як і ў балете, робяцца раўнапраўнымі дзве магчымыя інтэрпрэтацыі твора — трагічная і сімвалічная.

Станаўленне непасрэдна музычнай кампазіцыі адбываецца паралельна развіццю сцэнічнай і ў цеснай узаемасувязі з ёю, але падпарадкоўваецца і некаторым іншым, аўтаномным лагічным прынцыпам. Як і ў харэаграфіі, у музыцы большай размежаванасці раздзелаў у першай палове твора супрацьпастаўляецца тэндэнцыя да паяднання ў другой. Захоўваецца і спіралепадобная накіраванасць развіцця асноўнай часткі дзеяння, але ў музычнай кампазіцыі яна набывае наступную фармальную структуру: тры віткі і прарыў ў новую музычную прастору (сцэна 6). Выхад у сферу надзвычайнай сэнсавай канцэнтрацыі, выкарыстанне іншай па адчуванні часу і прасторы матэрыі амаль відавочна адлюстроўваюць вынік — разбурэнне свядомасці і распад усіх пластоў рэчаіснасці. Эпilog, які аб'ядноўвае асноўныя тэматычныя элементы ў прасветленым гучанні, выконвае функцыю абагульнення і раўнавагі.

Як бачна з кампазіцыйных асаблівасцяў, музыка балета-сімвала «Макбет» адпавядае сцэнічнаму дзеянню, але не становіцца проста яго гукавым уваасабленнем. Уласна музычны матэрыял таксама мае неілюстрацыйны характар: у творы адсутнічае ўстойлівая сувязь музычных элементаў з элементамі сцэнічнага дзеяння, у выніку чаго не ўзнікае стабільнага паралелізму харэаграфічных і музычных сімвалаў, асобных персанажаў і канкрэтных тэматычных элементаў.

Разгортванне музычнай думкі непарульнае і адзінае, практычна ўсе ітанацыйныя элементы, нават кантрастныя на першы погляд, у працэсе руху і трансфармацыі выяўляюць сваю агульнасць, здольнасць да ўзаемазваротнасці. Дарэчы, такая першапачатковая тэматычная монаструктурнасць надзвычай характэрная для творчасці В.Кузняцова 90-ых гадоў. Яна складаецца

ў выніку асаблівай канцэпцыйнай арганізацыі, у адпаведнасці з якой усе з'явы разглядаюцца як шматлікія ўзаемазваротныя грані адзінага ўніверсуму.

Тым не менш у музыцы балета можна вылучыць некалькі тэматычных комплексаў, якія ў сэнсавым плане прадстаўляюць не канкрэтных герояў, а асноўныя сямантычныя лініі. Першы тэматычны комплекс можа быць звязаны з ідэяй Адплаты і Ахвярнасці. Другі (ён адзіны не атрымлівае мадыфікацыі) складаецца з аднаго тэматычнага ўтварэння і рэпрэзентуе лінію прадказання. Трэці, здаецца, найбольш скільны да трансфармацый, лірычны, — драматургічная лінія Макбета і лэдзі Макбет. Чацвёрты комплекс набліжаецца да першага і прадстаўлены некалькімі элементамі, якія дзейнічаюць у кульмінацыйных зонах. У якасці асобнага сімвалічнага элемента, які не ўдзельнічае ў развіцці, але спрыяе трываласці архітэктонікі, трэба адзначыць удары званаў, што замацоўваюць арку паміж пачаткам пралога і заканчэннем эплога.

Пры гэтым тэматычныя элементы ўнутры кожнага комплексу нярэдка аказваюцца ўзаемамяняльнымі. Напрыклад, рытм пачатку пралога ў працэсе музычнага разгортвання аб'ядноўваецца з асноўнай тэмай мужчынскага танца з першай сцэны, а потым і зусім замяняецца ёю, перадаючы ёй сваю сімвалічную і архітэктанічную функцыі. Тэматычная цэласнасць усяго твора ствараецца дзякуючы непарульнаму ўзаемадзеянню ўсіх тэматычных комплексаў на працягу кампазіцыі.

Такім чынам, прынцып звартнасці, гравітацыйны для структуры канцэпцыі «Макбета», знаходзіць непрамалінейнае ўвасабленне і ў яго музычнай тканіне, дзе кожны элемент можа мець мноства шматгранных адбіткаў, якія даюць варыянты яго як нязменнага, так і трансфармаванага выгляду.

Усе гэтыя даволі канспектыўна акрэсленыя асаблівасці бале-

та-сімвала «Макбет» адлюстроўваюць дух мастацтва мяжы эпох і яго агульнае імкненне: на зломе часоў, калі асэнсоўваецца звартнасць усяго, калі адчуваецца пагроза расшчаплення свету на безліч ягоных асколкаў, звярнуцца да вечных каштоўнасцяў, да мастацтва па-за часам. Пра гэта красамоўна сведчаць словы кампазітара В.Кузняцова: «...калі вобразы Вечнасці раптам нечакана агалюцца і абсурднасць быцця становіцца невыноснай — з'яўляецца дух Шэкспіра і матэрыялізуецца ў гукі музыкі, у таемныя рухі і знакі, дзе Каханне, Улада, Смерць — адзіная рэчаіснасць у неадступным і мерным подыху тысячагоддзяў...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Фурман Н. Макбет. Балет-символ в одном действии. Машинопись. С.7.

<sup>2</sup> Цыт.па: Макбет. Балет-символ в одном действии по мотивам трагедии В.Шекспира. Программа балета / Сост. М.Королева. Балет беларускі. Мінск, 67-й тэатральны сезон.

Сцэна з балета. Лэдзі Макбет — К.Фадзеева, Макбет — Р.Мінін.



Сцэна з балета «Макбет».





## Водгулле “Варшаўскай восені-2000”

Алена ХРАБРОВА

Кожны год у верасні ў сталіцы суседняй Польшчы праходзіць міжнародны фестываль сучаснай музыкі «Варшаўская восень». Як быццам і недалёка, але ж паспрабуй туды паехаць, калі ў кішэні — нічога! Тым часам фестываль славы, вельмі прэзентабельны і даўно ўжо не дае спакою беларускім калегам. Спробы зрабіць штосьці падобнае ў Беларусі ў першай палове 90-ых гадоў разбіліся аб праблему фінансавання. Толькі тры разы ўдалося правесці фестываль міжнароднага ўзроўню пад эгідай Таварыства сучаснай музыкі (1991, 1993, 1995), але ўсе далейшыя намаганні не маюць выніку. Асобныя канцэрты, прысвечаныя сучаснай музыцы, нават тры-чатыры на «Беларускай музычнай восені», дапамагаюць згадаць, што такая музыка «яшчэ» існуе. Шкада, што мы зусім не ведаем, што робяць нашы калегі-кампазітары за мяжой. Між тым літаральна побач з намі штогод адбываецца фестываль, які з’яўляецца прыкладам, што трэба рабіць, каб ажывіць музычнае жыццё рэспублікі і ўзняць яе міжнародны аўтарытэт у галіне музычнай культуры.

Сама гісторыя фестывалю для нас вельмі павучальная. Усё пачалося вельмі проста і тыпова: у 1955 годзе два маладыя польскія кампазітары-энтузіясты Т.Бэрд і К.Сяроцкі вырашылі рэалізаваць тэзісы эстэтычнага завету класіка польскай музыкі К.Шыманоўскага, які яшчэ на пачатку мінулага XX стагоддзя засцерагаў музыкантаў сваёй краіны ад правінцыйнай замкнёнасці і заклікаў да актыўных кантактаў з музыкай усяго свету. Ідэя была падтрымана «на высокім узроўні», Міністэрствам культуры, і вось вынік — штогод Варшава на 10 дзён становіцца цэнтрам увагі аматараў і прафесіяналаў сучаснай музыкі з усяго свету.

Поспех арганізацыі фестывалю вызначаны тым, што першапачаткова была вельмі трапна абрана такая форма, якая дазваляе, не парушаючы асноўных традыцый, абнаўляць аблічча фестывалю адпаведна патрабаванням часу. Напрыклад, нязменнымі заўсёды застаюцца галоўныя арыенціры — месца і час правядзення: Варшава, другая палова верасня. Нязменныя высокі ўзровень інфармацыйнага забеспячэння і выданне даведчанай літаратуры, фанаграфічнай «хронікі» фестывалю. Як і раней, вельмі напружаная праграма, па тры-чатыры канцэрты ў дзень, з абавязковымі пачатковымі канцэртамі эксперыментальнай электроннай музыкі, якія надаюць фестывалю сваё непаўторнае аблічча. Нязменная традыцыя святочнага адкрыцця і закрыцця фестывалю сімфанічнымі канцэртамі. Новае аблічча фестывалю набыў, калі з’явілася вельмі мабільная форма — так званыя «таварыскія імпрэзы». Гэта можа быць і «нефармальны» канцэрт з фурштэтам напрыканцы (юбілейны манаграфічны канцэрт-імпрэза У.Катоньскага); гэта можа быць і зусім не канцэрт, а перформанс; гэта можа быць і ўвогуле спяванне гімна С.Манюшкі на трамвайным прыпынку, калі потым увесь хор сядзе ў трамвай і раптам ад’язджае ў кірунку сцэнічнай пляцоўкі, дзе адбудзецца наступны канцэрт. У гэтым сезоне ашаламляла колькасць новых пляцовак (у сувязі з рамонтам філармоніі і высокім коштам арэнды залы Музычнай акадэміі імя Ф.Шапэна). Усё гэта інтрыгуе і ўзнімае зацікаўленасць, пакідае ў памяці свой непаўторны след.

Фестываль сапраўды атрымаўся вельмі змястоўны: кожны канцэрт і нават імпрэза былі вартыя ўвагі. Вядома, гэты агляд не будзе вычарпальным: рамкі артыкула абмежаваныя. Толькі прысутнічаючы там, можна атрымаць паўнацэнны ўражанні ад фестывалю. Таму звернемся да самых цікавых, на мой погляд, падзей. Перш за ўсё гэта канцэрты сімфанічнай музыкі, якія заўсёды вабяць багаццем і фантазіяй выкарыстання новых фарбаў аркестра. У гэтым годзе іх было ўсяго чатыры. На тры з іх мне пашанцавала трапіць. Першы — урачыстае адкрыццё ў Вялікім тэатры — Оперы Нарадовай, на якім найбольшае ўражанне пакідала музыка К.Сяроцкага («Forte e piano» — для двух фартэпіяна і аркестра, 1967), Я.Ксенакіса («Ata» — для аркестра, 1987) і ягонага вучня П.Дусапэ («Watt» — канцэрт для трамбона і аркестра, 1994).

Два другія канцэрты — настолькі неардынарныя з’явы, што заслугоўваюць асаблівай увагі. Канцэрт у спартыўнай зале CWKS Legia. Яго вельмі чакалі ў Варшаве, шырока анасавала прэса. Сапраўднай падзеяй прызналі слухачы і прэса выкананне сіламі трох аркестраў — з ЗША, Чэхіі і Германіі — легендарнага твора «Gurren» (1955–1957) нямецкага авангардыста К.Штакгаўзена. У такім складзе кампазіцыя была выканана ў мінулым годзе ў Замку на Градчаных падчас фестывалю «Пражская вясна», але, як сведчылі госці з Чэхіі, у Варшаве твор «Gurren» прагучаў значна лепш, чым у Празе (паводле «Газеты выбарчай» ад 19.09.2000). Сам аўтар назваў сваю кампазіцыю «першым прасторавым творам у гісторыі музыкі». Згодна з задумай аўтара, тры аркестры размяшчаюцца паўколам, паміж іх знаходзіцца публіка, якая бачыць дырыжораў не з тылу, як у звычайнай філармоніі: тут яны стаяць за сваімі аркестрамі, бачаць адзін аднаго і могуць пасляхова каардынаваць паміж сабой «рухі гукаў» у прасторы — той, у якой якраз і знаходзіцца слухачы. Гэтым спосабам ажыццяўляецца галоўная ідэя твора — узаемадзеянне гукаў паміж сабой у прасторы. Уражанне не перадаць ані словамі, ані гуказапісам — трэба быць сведкам такой унікальнай падзеі: гукі «спазняюцца» ці, наадварот, «пераганяюцца», «сутыкаюцца» адзін з адным і гэтым будуюцца жывая прасторавая тканіна, вельмі зменлівая і разнафарбная, якая нібыта дышае і пульсуе.

Але перш чым дачакацца выканання твора К.Штакгаўзена, публіка яшчэ паспела пазнае-

міцца з двума іншымі творамі для гэтага грандыёзнага складу выканаўцаў — «Nest. Тры тэмы для трох аркестраў» (1999) М.Смолькі (Чэхія) і «Diamonds» («Дыяменты», 1999) А.Люцыера. Абодва творы былі па-свойму канцэптуальныя і ўвасаблялі ідэі аўтараў рознымі сродкамі. Увогуле на «Варшаўскай восені» практычна кожны канцэрт складаўся з вельмі непадобных адзін да аднаго твораў.

Так было і на другім з самых грандыёзных канцэртаў «Восені» — заключным. «Вечар музычных містэрый», як яго назвала польская крытыка («Газета выборча», 15.09.2000), адбыў-



ся на дзядзінец Каралеўскага замка. Тут была выкарыстана найноўшая, модная цяпер у свеце шоу-тэхніка, прызначаная для масавых свят: велізарны відэаэкран, дзве сцэнічныя пляцоўкі для двух музычных саставаў і міні-пляцоўка для танцоркі, надзвычай моцная гукаўзмацняльная і асвятляльная апаратура, цэлая каманда камп’ютэршчыкаў, якія абслугоўваюць канцэрт, — такі размах нам па сілах хіба што на «Славянскім базары», але зусім не на канцэрце сур’ёзнай сучаснай музыкі. Аднак, на маю думку, такі канцэрт — з’ява унікальная як для Польшчы, так і для ўсяго свету, бо патрабуе вялікіх арганізацыйных намаганняў і матэрыяльных выдаткаў.

Вельмі выразнай падалася драматургічная будова канцэрта. Ад высокаэнергетычнай, амаль першабытнай «агрэсіі» ўдарных інструментаў (Ж.Грызэй, «Tempus ex machina», 1979, для шасці перкусістаў), праз «наэлектрызаваныя» гармоніі ў хоры і «урбанізаваныя» рытмы ў аркестры ў спалучэнні з рэчытацыяй актрысы і

Дзядзінец Каралеўскага замка. Заключны канцэрт. Аркестр і хор Народнай філармоніі Варшавы.



Кракаўскі ансамбль перкусістаў пад кіраўніцтвам С.Вэляныка на заключным канцэрце.



сучасным танцам (ён існаваў не толькі на пляцоўцы: пры дапамозе камеры-live часткова праецыраваўся на экран і там перамяжоўваўся з кінакадрамі вобраза чорнага анёла — тое датычыць IV часткі музычна-тэатральнага твора Л.Андрыэсена «De Materie», 1989, па тэкстах з дзённіка М.Складоўскай-Кюры) — і да касмагарычнага экстатычна-містычнага гучання змешанага хору, аркестра са ста музыкантаў і фартэпіяна ў спалучэнні з камп'ютэрнымі відэаэфектамі («Праметэй — Пазма агню» А.Скрабіна, 1909–1910). Выкананне твораў «Gurren» К.Штакгаўзена і «Праметэй» А.Скрабіна былі прызнаны польскай прэсай як бляспрэчнае дасягненне 43-й «Варшаўскай восені» («Трыбуна» ад 29.09.2000, «Пшэкруй» ад 1.10.2000, «Впрост» ад 1.10.2000 і інш.).

Для таго каб уявіць поўную панараму фестывалю, закранём іншыя падзеі, якія адбыліся падчас «Восені». На мой погляд, гэта перш за ўсё вельмі яскравы канцэрт у Цэнтры сучаснага мастацтва ва Уяздоўскім замку, дзе Цэнтрам мастацтва і медыятэхналогій з Карлсруэ былі прадстаўлены прынцыпова новыя аўдыёвізуальныя «інструменты», на якіх можна іграць не толькі гукамі, але і карцінкамі, — спецыяльныя аўтарскія прылады, што спалучаюць паміж сабой у пэўнай адпаведнасці элементы відэа- і аўдыёрадоў. Пэўная абмежаванасць вобразаў, аднак, не перашкаджала асэнсаванню вялікіх перспектывы гэтага тыпу сінтэзу: здавалася, што маеш магчымасць зазірнуць у яшчэ неўвяданую, але даволі блізкую будучыню — эру сінтэтычнага мастацтва. Гэты канцэрт, як і заключны ў Каралеўскім замку, увадзіў галоўную тэматыку «Варшаўскай восені-2000» — «Візія, візіянерства, візуальнасць». Яна была прадстаўлена ў сваіх «экстрэмальных» праявах у серыі з сямі таварыскіх імпрэз у галерэі сучаснага мастацтва «Захэнта», дзе ў некаторых выпадках прысутнасць музыкі толькі, відаць, мелася на ўвазе. Тым не менш даволі спецыфічнымі сродкамі выканаўцы гэтых візуальных твораў разважалі пра вельмі глыбокія паняцці (напрыклад, «Эўропа» З.Варпахоўскага 23 верасня). У некаторых імпрэзах прымалі ўдзел эксперыментальна настроеныя польскія кампазітары М.Халанеўскі і К.Кнітэль. Усё гэта, аднак, не засланяла звычайных, «чыста музычных», падзей: наадварт, надавала ім асаблівую вагу.

«Баляваннем фантазіі» назвала польская прэса канцэрт французскага піяніста П.Л.Аймада («Газета Выборча», 18.09.2000), слынна-

га інтэрпрэтатара сучаснай музыкі, які выканаў шэраг фартэпіянных твораў Д.Лігеці. «Варшаўская восень» заўсёды збірае на сваіх пляцоўках найлепшых у свеце выканаўцаў сучаснай музыкі — гэта адзначае і польская прэса («Трыбуна», 29.09.2000). Выдатнай, сапраўды бліскучай атрымалася прэм'ера скрыпичнага канцэрта У.Катоньскага з салісткай В.Вількамірской у канцэртнай студыі імя В.Лютаслаўскага Польскага радыё (20 верасня, сімфанічны аркестр з Катавіц пад кіраўніцтвам М.Я.Блашчыка). Узрадаваў удзел у фестывалі даўняга яго сябра Э.Хайнацкай, знакамітай клавесіністкі, чыя надзвычайная віртуознасць у спалучэнні з артыстызмам зачаравала амаль увесь свет. Зорка сучаснага выканальніцтва, яна бліскуча прадставіла прэм'еры твораў польскіх кампазітараў Э.Сяліцкага і Е.Карновіча. Упрыгожылі фестываль сваім выкананнем і такія віртуозы-інструменталісты, як А.Трудэль, «сенсацийны», як яго назвала прэса («Трыбуна», 18.09.2000), трамбаніст з Канады; яскравы фартэпіяны дуэт Ібальхаўптасаў з Літвы ў праграме ўрачыстага канцэрта на адкрыцці свята; знакаміты італьянскі кантрабасіст і кампазітар С.Скарданібія, які прапанаваў увазе слухачоў цэлую сольную праграму, дзе паказаў амаль ўсё магчымае і «немагчымае», што толькі падуладна музыканту-віртуозу.

Тонка, інтэлігентна і беражліва прапанавалі слухачу складаную для ўспрымання музыку вядомы струнны квартэт Arditti з Лондана і Neue Vokalsolisten — выдатны вакальны квартэт са Штутгарта, які шукае новыя вакальныя тэхнікі і гучанні. У зале Нацыянальнай бібліятэкі гучалі творы Л.Нона, Дж.Кэйджа, Д.Куртага, І.Фэдэла і інш.).

Высокі клас выканання прадэманстравалі Венскі квартэт саксафоністаў, «Кіеўскія салісты», кракаўская і варшаўская групы перкусістаў і іншыя выканаўцы. І, натуральна, «Варшаўская восень» ужо не можа абысціся без традыцыйнага ўдзелу вядучых польскіх сімфанічных калектываў — аркестра Нацыянальнай філармоніі і Нацыянальнага сімфанічнага аркестра РП — у праграмах адкрыцця і закрыцця фестывалю. Вельмі прыемна тое, што да гэтага слыннага шэрага выканаўцаў арганічна далучыўся і наш ансамбль «Класік-Авангард» пад кіраўніцтвам У.Байдава, удзельнікі якога выканалі даволі складаную праграму. У яе ўвайшлі таксама і два творы беларускіх аўтараў — «Стронцый-90» С.Бельцокова і «Light on the Path» Я.Паплаўскага.

## Тадэвуш Вялецкі: «Змяняецца час, змяняецца музыка...»

З дырэктарам фестывалю «Варшаўская восень» гутарыць Алена ХРАБОВА.

Мне літаральна пашанцавала — сустрэцца і пагутарыць з дырэктарам фестывалю панам Тадэвушам Вялецкім. Бо мой субяседнік толькі-толькі вярнуўся з замежнай камандзіроўкі. Рытм жыцця бюро «Варшаўскай восені» я адразу адчула на сабе, калі нашу размову на працягу гадзіны некалькі разоў перапынялі то тэлефонныя званкі, то хуткае вырашэнне неадкладных пытанняў, то падпісванне важных папер. Даведаўшыся, што я з Беларусі, мой субяседнік адразу пачаў гаворку з беларускіх выканаўцаў і аўтараў:

— Мы надзвычай задаволеныя тым, што запасілі на фестываль ансамбль з Мінска «Класік-Авангард» на чале з У.Байдавым. Канцэрт прайшоў на вельмі высокім узроўні. На жаль, мы мала ведаем сучасную беларускую музыку, але імкненне спасцігнуць культуру нашых усходніх суседзяў у гэтым годзе нарэшце рэалізавалася такімі выдатнымі канцэртамі, як беларускі з удзелам «Класік-Авангард» і ўкраінскі — з «Кіеўскімі салістамі».

— Гэта было першае знаёмства публікі «Варшаўскай восені» з беларускай музыкой. Што вы як слухач маглі б сказаць аб прадстаўленых творах?

— Творы беларускіх аўтараў мне імпануюць. Абодва вельмі цікавыя: вытанчаныя, з арыгінальнай, выразнай графікай арнаменту ў фактуры і вельмі далікатнымі мелодыямі. Яны былі прыгожымі і натхнёна выкананы ансамблем. Мы вельмі задаволеныя канцэртамі ўвогуле і асабліва замоўленым творам Я.Паплаўскага.

— Вы далі высокую адзнаку ігры «Класік-Авангард». Але ці не здаецца вам, што на канцэрце часам адчувалася «нроўнае» выкананне?

— Увогуле канцэрт быў выдатна падрыхтаваны. Разумею, што гаворка можа ісці пра апошні нумар праграмы — твор Ж.Грызэя «Jour, contre-jour» для электрычнага аргана, 13 інструментаў і магнітафоннай стужкі. Здагадваюся, што ён сапраўды мог аказацца для музыкантаў надта складаным, бо падчас рэпетыцый у Мінску калектыв не меў неабходных інструментаў. (Дарэчы, і ў Варшаве не знайшлося патрэбнага аргана: ён быў спецыяльна прывезены з Францыі. — А.Х.) Перашкодзіла, пэўна, таксама і тое, што даволі кароткай была адзіная рэпетыцыя. Выканаўцы маглі паспець толькі прыкладна суаднесці сваю ігру з гучаннем стужкі і партыяй аргана, інакш кажучы, правесці толькі першапачатковую гукарэжы-



сёрскую працу. Такім чынам, у пэўныя моманты на канцэрце слухачы маглі адчуваць некаторыя «недакладнасці», але, паўтараю, што ўвогуле канцэрт прайшоў на высокім узроўні.

— На фестывалі шмат было з'яў «калямузыкальных». У сувязі з гэтым пытанне: ці змяняецца канцэпцыя фестывалю і як можна яе сёння акрэсліць?

— Ад самага пачатку прынцыпы пабудовы праграм фестывалю застаюцца тыя самыя. Па-першае, фестываль з'яўляецца своеасаблівым аглядам актуальнай музычнай творчасці. У свеце адбываецца столькі цікавага і новага ў музыцы, што ўсяго адразу не ахапіць. Таму кожны год мае сваю акрэсленую тэматыку. Па-другое, мэтай фестывалю, як і раней, застаецца адлюстраванне новай польскай музыкі побач з дасягненнямі сусветнай. І як бы ні здавалася, што польскіх імёнаў у праграмах канцэртаў больш, на самай справе гістарычна склаўся даволі разумны і збалансаваны прапарцы: 70% агульнага аб'ёму займае сусветная музыка, астатнія 30% — польская. Апрача гэтага, яшчэ адной мэтай фестывалю з'яўляецца выкананне фундаментальных твораў XX стагоддзя — класікі сучаснай музыкі, напрыклад музыкі А.Вэберна, А.Шонберга. Так, у фінале будучага фестывалю павінен прагучаць аратарыяльны твор А.Шонберга «Лесвіца Якава», які да гэтага часу, на жаль, яшчэ не ўдалося прадставіць. Больш як за 40 гадоў існавання мы ўвесь час імкнуліся выконваць вялікія, значныя творы, якія мелі моцны ўплыў на лёс музыкі. Каб адлюстраваць той кантэкст, з якога і вынікае сучасная кампазітарская творчасць.

З іншага боку, на «Восені» заўсёды прысутнічае эксперыментальная тэматыка. Сёння ўзялася новая хваля эксперыменту, які, аднак, ужо не падобны да таго, што рабілі авангардысты ў

К.Армінг — дырыжор аднаго з трох аркестраў, сабраных на канцэрце ў зале CWKS Legia.



50-ыя—60-ыя гады. Шэраг з'яў не з'яўляецца «чыстым» музыкай, але звязаны з ёю: новыя музычныя «інсталяцыі», перформансы, мультымедычныя кампазіцыі. Мы спецыяльна звярнуліся да выдатнейшых польскіх і замежных майстроў перформансу (у межах супрацоўніцтва з галерэяй «Захэнта») і задалі ім тэмы, звязаныя з музыкай або проста з гукам. Гэта былі акцыі пластычныя, тэатральныя, у якіх музыка была толькі натхняючай тэмаю і якія з музыкай маглі быць звязаны толькі праз адзіны агульны элемент — элемент часу. І гэта адказ на першае пытанне: мы імкнёмся адпавядаць духу сучаснасці. Адсюль і цікавасць да эксперыменту ў самых розных галінах мастацтва, які блізкі да эксперыменту музычнага.

— *Калі разважаць пра перформанс як пра асобны жанр, ці можна звязаць гэтую з'яву з хэпенінгам ці гэта ўжо штосьці іншае?*

— *Натуральна, інашае. Хэпенінг амаль што адзіноў у гісторыю, у наш ён час сустракаецца вельмі рэдка. У ім істотным быў элемент нечаканасці, каб публіка адчула сабе шакіраванай. У перформансе ж няма гаворкі пра эффект шоку. У аснове гэтай з'явы ляжыць нешта іншае — магчымасць выкарыстаць элементы ці вобразы выяўленчага мастацтва ў працэсе непасрэднага сцэнічнага выканання. Малюнак, разьба, скульптура — усё, што належыць да прасторавых відаў мастацтва, набывае фактар працягласці ў часе і ўзбагачаецца фактарам артыстычна-сцэнічным. Пры гэтым вельмі істотным з'яўляецца тое, што ўсё адбываецца ў прысутнасці публікі, «тут і цяпер». І ўсё гэта рабілі ў галерэі «Захэнта» пераважна не музыканты, а сама музыка проста выступала пэўным дапаможным элементам.*

— *Так, так. Разумею, што была пастаўлена задача як быццам выйсці за межы музыкі. У выніку мы мелі магчымасць адчуць, што на музычных законах можа разгортвацца не толькі сама музыка, але і некаторыя іншыя жанры (напрыклад перформансу). Або ўбачыць, як гук можа быць «візуалізаваны» пры дапамозе сённяшніх тэхнічных сродкаў. Я маю на ўвазе прыклад вельмі эфектных эксперыментальных груп з Карлсруэ. Дарэчы, вось якую ацэнку можна знайсці ў польскай прэсе: «Такія забавы, як правіла, не выклікаюць інтэнсіўных эстэтычных перажыванняў і, бадай што, не з гэтай мэтай створаны. Служаць яны дзеля інтэлектуальнай пацехі і больш за ўсё радуюць тых, хто сам у іх гуляе» (з артыкула вядомай музыказнаўцы Д.Шварцман «Візіянеры гучу», 1.10.2000, «Впрост»). Як на вашу думку, зыходзячы з таго, што паказала група з Карлсруэ, ці мае гэтая новая, аўдыёвізуальная музыка вялікую будучыню?*

— *Безумоўна, мае. Аўдыёвізуальная музыка як мастацтва нядаўна нарадзілася, яна робіць першыя крокі. Гэты жанр толькі яшчэ ствараецца. У той час як музыка для магнітафоннай стужкі ці канкрэтная музыка ўжо маюць сваю гісторыю. Цэнтр мастацтва і медыятэхналогій у Карлсруэ,*

*адзін з найбольш важных і вядомых, спецыяльна займаецца вывучэннем магчымасцяў найноўшых тэхналогій у мастацтве. Там запрошаныя кампазітары пішуць свае творы, выкарыстоўваюць пры гэтым новую тэхніку, супрацоўнічаюць з прадстаўнікамі іншых мастацтваў. Напрыклад, Я.Капусцінскі, выпускнік Музычнай акадэміі як піяніст і кампазітар, стварае свае опусы, кожны раз пашыраючы іх якімсьці іншым пазамузычным элементам. Так, ва Уяздоўскім замку мы пазнаёміліся з ягоным вопытам спалучэння элементаў фартэпіянага твора з элементамі танца, якія былі загадзя спраецываны на відэа.*

— *Нельга было не зайважыць у гэтым годзе прынцыпова новай з'явы: сучаснай музыкай пачала цікавіцца «немузычная» моладзь Варшавы, якая раней не мела ніякага дачынення да музыкі. Хтосьці можа назваць гэта чарговым ўсплёскам «восеньскага» снабізму. Але я прыкмеціла, у гэтай моладзі зусім не папулярныя павярхоўныя*



*погляды на мастацтва. Гэтая з'ява сапраўды невыпадковая для «Варшаўскай восені» апошніх гадоў?*

— *Так, безумоўна. На працягу апошніх трох-чатырох гадоў у нашых залах з'явіліся новыя, маладыя слухачы. Змяняецца час, змяняецца музыка, змяняецца і публіка фестывалю. Змяняецца рэчаіснасць. Сёння польская моладзь больш працуе дзеля таго, каб набыць прафесію, больш патрабуе ад сябе. І таксама хоча чагосьці больш складанага і глыбокага ад той музыкі, якую слухае. Мы таксама імкнёмся прыцягнуць да фестывалю маладых слухачоў: у гэтым годзе выдалі, напрыклад, спецыяльны даведнік для моладзі. У 1999 годзе былі такія канцэрты (напрыклад, амерыканскага ансамбля Bang On A Can), у якіх назіраліся тэндэнцыі спалучэння элементаў сур'ёзнай музыкі з джазавымі або рокавымі. Безумоўна, праз такія канцэрты можна прыцягнуць моладзь і да больш «графічнай» сучаснай музыкі.*

— *Мяркую, што гэта ўжо — вялікае дасягненне «Восені»...*

— *Так, гэтая з'ява вельмі пазітыўная і яе трэба ўсяляк падтрымліваць. Калі паслухаць*

*«Gruppen» К.Штакгаўзена ў спартыўную залу «Legii» прыйшла безліч моладзі, і прыйшла менавіта на складаную музыку, якая выходзіць за межы звычайнага ўспрымання, гэта значыць — штосьці сапраўды мяняецца. Моладзь ужо не задавальняе папулярнае, камерцыйнае мастацтва, яно ў пэўнай ступені ёй ужо надакучыла. Такі слухач шукае чагосьці новага і адначасова больш змястоўнага. Публіка прыйшла нават на музыку струнных квартэтаў Д.Кейджа, выдавалася б, больш «прызначаную» для спецыялістаў. Такая тэндэнцыя выявілася нядаўна і нават была для нас у пэўны момант пэўнай нечаканасцю.*

— *Якую арганізацыйную структуру мае фестываль і як яна дзейнічае па-за межамі канцэртаў?*

— *Фестываль арганізуе Польскі саюз кампазітараў. Саюз «ангажуе» арганізацыйнае бюро і дырэктара (мяне). І калі раней існавала толькі бюро, у якім працавала адзіная сакратарка, бо грошы аўтаматычна давала Міністэрства культуры, дык цяпер адным ад галоўных клопатаў з'яўляецца пошук грошай з розных крыніц, чым і займаецца дырэктар. Міністэрства культуры фінансуе нас не больш чым на 1/3 ад таго, што ўвогуле патрэбна. Бюро ажыццяўляе арганізацыйны бок справы, тым часам рэпертуарныя пытанні вырашае праграма камісія, якую таксама ўзначальвае дырэктар фестывалю.*

У Польшчы існуе шмат фондаў і ўстаноў, да якіх мы звяртаемся. Не ўсе яны, аднак, багатыя, гэта па-першае. А па-другое, не ўсе ў краіне, на жаль, разумеюць сэнс і ролю сучаснай музыкі. У дадатак мы вымушаны працаваць часта амаль у экстрэмальнай сітуацыі, калі, напрыклад, плануем канцэрт, але грошы «пад яго» прыходзяць ці не прыходзяць у самы апошні момант. Так, у гэтым годзе былі адменены ажно тры вельмі цікавыя канцэрты, у тым ліку, напрыклад, з удзелам «New Ansemlе» з Амстэрдама...

— *Ці ўплываюць цяжасці на прэстыжнасць фестывалю?*

— *Фестываль увесь час застаецца прэстыжным у Еўропе і ў свеце. Пра гэта сведчыць басконцы паток заявак на ўдзел ад кампазітараў, аб'яднанняў і таварыстваў, якія займаюцца папулярна-цай музыкі і культуры, прапановы ад выканаўцаў-салістаў і цэлых калектываў. Праграма камісія працуе вельмі напружана, мы імкнёмся рэагаваць на кожны такі сігнал. Фестываль мае свой уласны твар, сваё аблічча і сваё месца ў агульным культурным жыцці.*

— *А з якімі складанасцямі сутыкнуліся арганізатары апошняй «Восені»?*

— *Зразумела, што ў арганізацыі такіх вялікіх мерапрыемстваў ніколі не бывае ўсё гладка. Самая крыўдная няўдача напаткала нас падчас заключнага канцэрта. На жаль, часам тэхніка мацнейшая за чалавека. Быў закрануты кабель, і цэлая сістэма камп'ютераў аказалася адключанай. Калі абсталяванне было нарэшце ў парадку, мы*

*здалелі рэалізаваць заплянаванае толькі на 60% ад таго, што павінна было быць. У выніку публіка ўбачыла не ўсё, а тое, што ўбачыла, здавалася няпоўным і незакончаным: ішла праграма, якая павінна была быць другараднай, дапаможнай. Мы былі бяссільныя перад капризамі тэхнікі. Добра яшчэ, што на дзядзіцы не пайшоў дождж.*

— *І апошняе пытанне — традыцыйнае: што цікавае прагучыць у час наступнага, 44-га фестывалю?*

— *Плануюцца перш за ўсё вельмі цікавыя оперныя спектаклі: мы заказалі тром розным кампазітарам оперы на адну тэму (гэта ідэя Ч.Мілаша): па твору «Зямля ULRO», дзе галоўнымі фігурамі з'яўляюцца тры паэты-візіянеры XVIII і XIX стагоддзяў: У.Блэйк, Э.Сведэнборг і О.Мілаш. Адпаведна кампазітары Б.Завадска (Польшча), М.Падзінг (Галандыя) і О.Балакаўскас (Літва) ужо рыхтуюць партытуры твораў, у якіх галоўнай ідэяй будзе духоўнае, рэлігійнае адраджэнне. У нашых планах таксама канцэрт сімфанічнага аркестра Маскоўскай філармоніі (дырыжор Ю.Сіманаў) і шмат іншага, пра што гаварыць яшчэ рана.*

Аўтар артыкула выказвае шчырую падаю супрацоўнікам бюро і архіва фестывалю «Варшаўская восень», а таксама дырэктару бібліятэкі Саюза польскіх кампазітараў Станіславу Чаповічу — за прадастаўлення матэрыялаў. Супрацоўнікам міжнароднай кампаніі «Nature's Sunshine» Людміла і Андрэю Алтайцавым, а таксама Збігневу Надбальскаму і Агне Шклярчык — за дапамогу ў арганізацыі павозак. Асабліва падзяка Яну Рольке — за права бясплатнага карыстання ягонымі дудоўнымі, стыльнымі здымкамі.



Польскі майстар перформансу К.Зарэмбскі падчас прадстаўлення яго супольнага з кампазітарам К.Кнігэлем праекта пад назвай «Метэаралагічныя зводкі». Галерэя сучаснага польскага мастацтва «Захэнта».



## Музыка — без проблем!

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

У нашай прэсе ўжо даводзілася сустракаць думкі адносна таго, што, маўляў, шмат фестывалюў адбываецца ў Беларусі, што іхняя колькасць неадпаведная ані колькасці жыхароў краіны, ані эканамічнай у ёй сітуацыі. Колькасць фестывалюў і сапраўды варта было б перагледзець. У бок павелічэння. Ды толькі з той умовай, каб фестывалі тыя былі «жывыя», а не з'яўляліся ўсяго толькі чарговым пунктам у грандыёзных планах Мінікульта. Мінулай восенню атрымалася наведць тры фестывалі, за якія Беларусі, думаецца, не сорамна...

## «ЗАЛАТЫ ШЛЯГЕР» — ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ

(Магілёў, 1-7 лістапада)

Сёмы па ліку фестываль папулярнай музыкі ў Магілёве быў багаты на падзеі, бадай, як ніколі. «Залаты шлягер» — годны пераймання прыклад разумнага ўвасаблення дакладна прадуманай фестывальнай ідэі. А пакалькі ідэя тая, па сутнасці, невычэрпная і дазваляе прыцягваць у праграму практычна ўсё, што мае дачыненне да папулярных песень мінулага, можна смела спадзявацца, што ў бліжэйшыя гады сюрпрызы на «Залатым шлягерах» не скончацца.

Невипадкова слова «солійнік» узята ў двукоссі. Справа ў тым, што «вялікая Сафія» даўно ўжо не спявае жыўцом. Выставіць жа гучанне фанаграмы куды цяжэй, чым жывога гуку. Мне капіла хвіліны, каб пераканана ў татальнай халтурнасці гэтага канцэрта, на якім ад магутнага і



бруднага гуку людзей з трыбун літаральна змятала! Я наогул не разумею: нашто было арганізатарам прымаць тры дзесяткі чалавек з дэлегацыі Ратару, калі за ўвесь канцэрт не прагучала аніводнай жывой ноты? Кутуньё ж працаваў чэсна, але вось на афішах з прозвішчам Сафіі чамусьці не было пазначана, што канцэрт — «фанерны». І трэба было бачыць, і немагчыма было зразумець магілёўскую публіку, якая бясконца выходзіла на сцэну з агромністымі букетамі кветак, купленымі, магчыма, за апошнія. Людзі шчыра дзячылі былой спявачцы за падман.

Ды хто ж яго ведае? Магчыма, гэта ўсё вельмі дакладна падумаў сам мастацкі кіраўнік фестывалю Уладзімір Браілоўскі: калі прадстаўляецца сапраўдны савецкі шлягер, дык ягонае ўвабленне мусіць быць аўтэнтычным на ўсё 100 працэнтаў!

Не ведаю, чи гляділа народна артистка СССР і г.д. канцэрт Тота Кутунь. Ёй бы тое не пашкодзіла, хоць я чамусьці ўпэўнены, што Сафія Ратару не слухае ўжо нікога. Бо не веру, што побач з ёй няма таго чалавека, які параўнуе з Сафіяй нарэшце

сыці са сцэны назаўсёды, каб  
не быць некалі абсвітанай...

Проблему ідентифікації да-  
валося згадати на «Залатим  
плягері» яшчэ неаднойчы. На-  
прыклад, на канцэрце «Песні на-  
шага двара», складзеным з дво-  
раў, якія зусім нядаўна выйшлі  
на вялікую сцэну і не марылі.  
Канцэрт атрымаўся надзвычай  
цікавы і павучальны! Напрык-  
лад, я адкрыў для сябе, што ў  
жанры «дваровай» песні маецца  
свая «папса» і безумоўныя ка-  
ралі, што фанаграмная зараза  
імгненна авалодала і тымі, хто  
спявае пра нібыта шчырыя па-  
чутці, што халтуры хапае і ў  
творчасці «нармальных паца-  
ноў». Ды справа, зрэшты, не ў  
тым. А ў тым, наколькі нату-  
ральна ўпісаліся гэтыя песні ў  
агульную праграму. Мне здало-  
ся, што гэта быў непатрэбны «За-  
латому плягеру» канцэрт. І не  
таму, што ён такі аж занадта спе-  
цыфічны, а таму, што ён быў  
проста нізкай якасці. Магчыма,  
тыя ж фанерныя «блаты» да-  
статкова арганічна ўспрымаліся  
б са сцэны якога клуба, шыка,  
але ў прысутнасці амаль 4 ты-  
сяч чалавек яны выглядалі быц-  
цам голяы і, за выключэннем  
Аляксандра Новікава, групы  
«Лесоповал», па вялікаму рахун-  
ку не мелі чаго сказаць.

А вось канцэрт выканаўцаў рамансаў атрымаўся чудаўным! Былі там і Валянціна Панамарова, і Сяргей Захараў, і Віргіліус Нарэйка. Раманс — той песенны жанр, у якім плягеры жывуць зайздросна доўгім жыццём. Але чамусьці на гэтым канцэрце ныводзін беларускі раманс так і не прагучаў. Дакладней, адзін усё ж прагучаў: «Когда я на почте служил ямщиком», аб'яўлены як «русская народная песня». Папершае, таму ўжо не народная, што аўтар верша вядомы — Уладзіслаў Сыракомля; па-другое, не зусім ужо і руская. Нарэйка, дарэчы, як і тыя рамансы, з гадамі нічога не траціць, а толькі, здаецца, набывае.

Невыпадковим було і з'явлення у Магілеве надзвичай вядомага кампазітара Аляксандра Журбіна. Справа ў тым, што ў праграме фестывалю значыўся паказ ягонай оперы «Арфей і

З'яўдзяцца, адноўленай у Тэатры рок-оперы Санкт-Пецярбурга. Яшчэ не сцерліся ўспаміны ад паказу гэтай оперы ў Мінску ў 70-ыя гады, таму магу сцвярджаць, што сённяшняя версія твора зроблена годна, цікава, выконваецца на высокім прафесійным узроўні, і на фоне фанерных выступаў многіх, так бы мовіць, славурых зорак опера тая ўспрымалася быццам глыток сапраўднай гаючай вады.

І колькі слоў пра конкурс ма-  
ладых выканаўцаў. Так чамусьці  
складася, што час правядзення  
конкурсу «наехаў» на канцэрт  
Тота Кутунь і супаў з днём пра-  
вядзення ў Мінску канцэрта сла-  
вутай групы «Deer Purple». Вось  
чаму магу каментыраваць толькі  
вынікі конкурсу, які ацэньвала  
журы на чале з усюдысным Іга-  
рам Лучанком. Журы, што на-  
зваецца, «уляпалася» ў гісто-  
рыю і адначасова стварыла прэ-  
цэдэнт.

Спачатку пра яго. Былая савецкая спявачка Аіда Вядзішчава прывезла на конкурс 3-за акіяна смуглявага Антоніа Марцінеса, прафесійна падрыхтаванага выканаўцу са значным вопытам працы. Даўно вядома, што ані ў баскетбол, ані ў бегу на кароткія



дистанцій вийграє бєлым у цємнаскурых спартсменаў амаль немагчыма. Тое ж — і ў папулярнай музыцы: амаль немагчыма «нашых» навучыць таму, што ў іншых, за акіянам, жырэ непасрэдна ў генах. Антоніо Марцінес — магчыма, адзін з 10 тысяч падобнага класа спевакоў у Злучаных Штатах, але практычна кожны з іх на галаву вышыйшы за любую з нашых зорак. Ужо хоць бы таму, што яны не разбэшчаныя фанаграмамі. І калі Аїда Вядзішчава прывязе на «Залаты пляжэр-2001» яшчэ аднаго амерыканца, можна амаль дакладна

прадказаць, хто атрымае Гран-пры. Так што прагледзеў Ігар Міхайлавіч тонкую заакаянскую правакацыю: як зноў Амерыка ў Магілёў прыедзе, беларусы і тады галоўнага прыза не ўбачаць!

А селета ён быў, здавалася б, блізкі як ніколі. Вікторыя Дземянчук з Гродна на працягу года выступіла на трох міжнародных конкурсах і на адным з іх, у Вільнюсе, зрабіла сенсацыю. Упершыню ў гісторыі гэтага надзвычай дарагога конкурсу журы прысудзіла Гран-пры і ўручыла яго Вікторыі. Пасля конкурсу ў Магілёве яна прызналася мне, што тут «заваліла» выступленне сама. Магчыма, Вікторыя гэтым разам прыкметна саступала таму ж Марцінесу, але, думаецца, усё ж не настолькі, каб апынуцца на 3 месцы, падзяліўшы яго да таго ж з дагэтуль наогул мала каму вядомай магіляўчанкай Аленай Макаранкай. Таксама праблема ідэнтыфікацыі выканальніцкага ўзроўню, між іншым... Ды проста не можа ўладальнік Гран-пры аднаго прэстыжнага конкурсу на другім, куды менш знавым, ледзь зачэпіцца за п'едасталі! І не трэба нічога мне даказваць: не можа — і ўсё! Ужо хоць бы таму, што там, у Вільнюсе, Вікторыя пераканальна абышла тых жа цёмнаскурых выканаўцаў з-за акіяна. Толькі гэты факт дазваляе мне пакінуць рашэнне журы «Залатога шлягера» без каментарыяў, хоць яны, гадзіцца, вельмі прасяцца...

**Міхал Баярскі —  
залаты шлягер  
сам у себе.**

**Вікторыя Дземянчук**  
сябе яшчэ напэўна  
ПАХОВА.







Нада, якая здольная спяваць, здаецца, усё.

Кацярына Кошалева.

Дует з Чэхіі: Петра Еліцарова і Мілан Арнер.

Выканаўца і кампазітар: Дамітрый Барысюк і Валерый Жывалеўскі.

Як і тое, што наспеў час, каб «Залаты шлягер» на час правядзення адрамантаваў бы нарэшце гасцініцу «Магілёў», атрымаў нешта накшталт уласнага клуба, дзе ягонныя госці і ўдзельнікі маглі б пасля канцэртаў правесці час у неформальнай абстаноўцы, супольна памузыкаваць. Нешта падобнае, дарэчы, было падчас

лесавання ўдзельнікаў конкурсу, але, на вялікі жаль, усяго толькі аднойчы за ўсё фестываль...

## «RADO JAZZ» — ПРАБЛЕМА САМАВЫЗНАЧЭННЯ

(Мінск, 17–19 лістапада)

Мінскі Малы тэатр упершыню ўзяўся за правядзенне даволі маштабнага і прадстаўнічага музычнага фестывалю. Як аказалася, не ўсё ў арганізатараў атры-



малася належным чынам, хоць набыты пры гэтым вопыт — рэч неацэнная.

Фестывалю пашанцавала на генеральнага спонсара, якім выступіла гадзіннікавая фірма са Швейцарыі. Пад гэтым праектам падпісаліся і іншыя фірмы, што дазволіла запрасіць у Мінск на фестываль, які ўмоўна спецыялізаваўся на вакальным джазе, музыкантаў высокага ўзроўню. Як хоць бы саксафаніста Ігара Бутмана, які прадстаўляе Расію толькі фармальна, таму што даўно з'яўляецца «чалавекам сусвету», набыўшы вялікі досвед падчас некалькіх гадоў жыцця і працы ў ЗША. Ігар невыпадкова прывез з сабой не толькі лепшую, бадай, у сённяшняй Расіі рытм-секцыю (Эдуард Зізак — барабаны, Віталь Саламонаў — кантрабас), але і сапраўднага амерыканца — вібрафаніста Джо Лока. Гэты калектыў выконваў як аўтарскія п'есы музыкантаў групы, так і творы з джазавай класікі. Але вось што найперш уражвала: гэтыя творы выконваліся з неверагоднай лёгкасцю, свабодаю, яны не выклікалі ўражання складанай, потнай, напружанай працы. Гэта дазваляе казаць пра тое, што дзякуючы выдатнай вывучцы ўся літаральна музыка расійска-амерыканскага квінтэта

ўспрымалася як аўтарская, г.зн. была прапушчана праз асобы, душы выканаўцаў. А калі так, дык яна не магла не ўздзейнічаць на аўдыторыю, што атрымала лекцыю сапраўднага джазавага майстэрства, якога мы ў Мінску даўно не бачылі.

Сакрэт такой незвычайнай эфектыўнасці квінтэта Бутмана — Лока крыецца, бадай, у тым, што музыканты тонка адчуваюць матэрыю непадробнай арыгінальнай творчасці, валодаюць не проста высокай вывучкай, але яшчэ і свабодным, раскаваным ва ўласным мастацтве ў такой ступені, што на сцэне, у прафесіі, не існуюць, а жывуць. Яны працуюць лёгка, вырашаючы творчыя задачы не праз «не магу», а натуральна, арганічна. Гэта, безумоўна, прыходзіць з вопытам, не адразу, вось чаму ідэя арганізатараў даць магчымасць выступіць на адной сцэне з мэтрамі маладым беларускім выканаўцам была разумная і абгрунтаваная. Але калі Яўгенія Лятун («Green Stream») і Кацярына Кошалева («Дыліжанс») яшчэ толькі набіраюцца вопыту, хоць і сёння маюць ужо што паказаць, дык вось вакальная група «Камерата» — цалкам іншы выпадак.

«Камерата» на сённяшні дзень разам з групай «Apple Tea» — гэта найбольш аўтарытэтных і вопытных калектыў Беларусі, які пастаянна ўдзельнічае ў джазавых фестывалях, у тым ліку і за мяжой. Больш за 50 канцэртаў у Скандынавіі і Польшчы толькі ўлетку 2000 года, у тым ліку другі год запар выступленне ў праграме агульнавядомага ў джазавым свеце фестывалю ў нарэжскім горадзе Мельдэ, — гэта, згадзіцеся, высокі паказчык. І — невыпадковы. Таму што «Камерата» якраз і дэманструе ўзровень ступені самавызначэння ў музыцы. Удзельнікі калектыву адшукалі і непаўторную стылістыку, і арыгінальную манеру, назапасілі адпаведны, лёгка пазнавальны рэпертуар, а таму няменна добра, калі не экзатычна, успрымаюцца кожнай аўдыторыяй.

Праўда, на гэтым фестывалі «Камерата» паказала ў нечым

спецыфічную праграму, узяўшыся выконваць дастаткова аблегчаную, папулярную музыку. Яна, праўду кажучы, здольная адразу ўразаць тых, хто знаёміцца з групай упершыню, бо ўвасоблена на годным узроўні. Група разлічвала неўзабаве даць асобы канцэрт, прэзентуючы новы альбом, і таму вырашыла не «загружаць» публіку незнаёмай яшчэ інфармацыяй. Тым не менш і ў папулярным рэпертуары «Камерата» выразна прадэманстравала, на што яна здольная.

Здолелі вырашыць гэтую праблему і іншыя ўдзельнікі фестывалю. Гэта маскоўская група «Второе приближение» з салісткай Таццянай Комавай, якая выконвае нешта накшталт кампазітарскага камернага джаза, магчыма, часам і ў нечым аднастайнага, скіраванага нібыта ў самую сябе. Слухаць такую праграму было не вельмі проста, часткова, магчыма, з-за таго, што раей у Доме афіцэраў аказаўся проста непадрыхтаваным для сур'ёзнага гравія. Але гэтыя музыканты ў апошнія гады знаходзяцца ў цэнтры ўвагі расійскай джазавай грамадскасці, хоць мы і ведаем, як расіяне часам аж за нарта сябе ўзносяць. Тым не менш «Второе приближение» — праект і арыгінальны, і запамінальны. Тое ж датычыць і вакаліста-піяніста Сяргея Манукяна, хоць, шчыра кажучы, ён у апошнія гады шмат у чым паўтараецца. Ягоная манера спявання ў стылістыцы «соул» робіцца ўсё больш спецыфічнай, вузкаскіраванай, яна — такое ўражанне — сёння ўжо не здольная ўразаць, здавіць так, як была здольная яшчэ ўчора.

Куды цяжэй даваўся музыкантам літоўскай групы Вітаса Лабуціса. Салістку Нэду ў Мінску ведаюць і любяць даўно. Але так атрымалася, што выступаць ім даваўся днём, і аказалася, што джазавая аўдыторыя ў горадзе істотна памяншалася. Гэта значыць, што гадоў 8-10 таму зала і днём была б поўная. Паслухаць вынаходлівую, хоць і не зусім новую праграму літоўцаў людзей прыйшло няшмат, але Нада з калегамі прымусілі і яўна выноўную залу рэагаваць з

поўнай аддачай. І не таму, што публіцы прапанаваўся нейкі выключна эксклюзіўны рэпертуар, не! Якраз збольшага гэта былі агульнавядомыя джазавыя творы, якія, тым не менш, прадстаўляліся вельмі незвычайна, з выдумкай, нечаканымі вырашэннямі ў аранжыроўках, у паказе музыкі (было і такое!). І, канешне, — клас выканання, бяспрэчна высокі і свабодны ад штампаў, залішняй вывучкі.

Можна спадзявацца, што генеральны спонсар гэтага фестывалю не знікне і ў 2001 годзе, што набыты Малым тэатрам вопыт спатрэбіцца яму і ў далейшым. Тады, спадзяюся, шыкоўна выдадзены буклет з'явіцца не ў апошні дзень фестывалю, не будзе прадавацца па небывала высокаму кошту і змесціць на сваіх старонках куды больш патрэбнай, у першую чаргу менавіта джазавай інфармацыі.

## «РЭНЕСАНС ГІТАРЫ» — ПРАБЛЕМА ІНІЦЫЯТЫВЫ

(Гомель, 7–9 снежня)

Як кажуць, залішне ініцыятыўных людзей часцей і караюць за тое, што яны самі ж прыдумалі і зрабілі. Ініцыятараў правядзення ў Гомелі фестывалю гітарнай музыкі калі і пакараюць, дык адно якой цалкам заслужанай узнагародай. Бо і сапраўды: ёсць за што!

У сэнсе паслядоўнага развіцця ідэі гэты фестываль, відаць, найбольш жывы і гнуткі. Ён ужо сёння зрабіўся ці не фірменным для Гомельскай абласной філармоніі, а для галоўнага завадатара, прадзюсера, кампазітара і выканаўцы Ігара Шошына — наогул нечым накшталт справы жыцця. Ды не магчыма не адзначыць: там, дзе ў аснове праекта ляжыць здаровая ідэя, якую ўвасабляюць здаровыя на розум ды прафесійна падрыхтаваныя людзі, плён не прымусіць сябе чакаць.

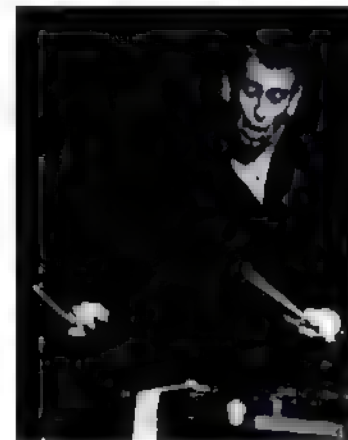
Знешне ціхі, быццам схаваны ў музычнай правінцыі фестываль між тым вядомы калі не ва ўсім свеце (праз уласную старонку ў Інтэрнеце), дык, прынамсі, у Еўропе — дакладна. На фестываль у Гомель едуць з задавальненнем, нягледзячы на розную экзатыку

кшталту адсутнасці вады наогул у гасцінічных нумарах пасля гадзіны ночы. Вось і на гэтым фестывалі былі музыканты з сямі краін, а таму гучала самая розная музыка, у цэнтры якой заўсёды была гітара.

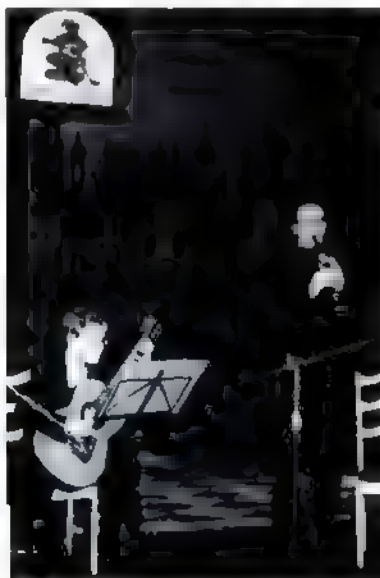
Значнасць падобнага фестывалю яшчэ і ў тым, што ён з'яўляецца быццам каталізатарам мастацкага жыцця ў горадзе. Гэтым разам канцэрты адбываліся ў прэстыжным будынку драмтэатра, куды, напэўна, прывыкла хадзіць трохі іншая, не зусім «гітарная» публіка. І зала была напоўненая па берагі! «Рэнесанс гітары» на шостым годзе існавання «нарадзіў» і спецыялізаваны часопіс «Беларуская гітара», які таксама прысутнічае ў Інтэрнеце, а галоўнае — дае максімум інфармацыі адносна таго, што адбываецца з гітарай у Беларусі і за яе межамі. Я не кажу ўжо пра вялікі выдавецкі вопыт Ігара Шошына і Віктара Кіені, якія за апошнія гады выдалі столькі нот для гітары, колькі іх не выдавалася, відаць, за некалькі дзесяцігодзяў. Усё гэта яшчэ раз пацвярджае той факт, што музычны фестываль робіць не столькі сама музыка, колькі атмасфера: усё тое, што фестываль атачае.

У Гомелі — мушу прызнацца — такая атмасфера існуе.

Я не бываў на іншых гітарных фестывалях, што праводзяцца ў Беларусі. Гэты ж падабаецца мне адкрытасцю для рознай музыкі і тым, што дае магчымасць кожнаму з беларускіх выканаўцаў адчуць сябе на роўных з тымі з гасцей, хто, здавалася б, даўно засведчыў сябе ў гітарным свеце. Такія музыканты былі і на гэтым фестывалі. Гэта, скажам, Лукаш Курапачэўскі з Польшчы, надзвычай патрабавальны да сябе выканаўца, здольны настолькі засяродзіцца на выкананні, што, здаецца, цалкам распускаецца ў музыцы, ствараючы з гітарай адно цэлае. Плюс лёгкасць выканання і віртуознае тэхніка. Ці Дэвід



Амерыканскі вібрафаніст Джо Лок.





Сапраўдныя зоркі расійскага джаза — Ігар Бутман і Віталь Саламонаў.

Яўген Грыдзюшка ў якасці дырыжора гітарнага big-бэнда.

Майстар-клас Дэвіда Паўловіча.



Паўловіч з Венгрыі. Гэты — больш артыстычны, адкрыты, на ўсім відаць, аматар выканання перш за ўсё класічнага гітарнага рэпертуару. Выглядае грунтоўным, салідным на ўсім, што робіць, малюе гітарай, як некаторыя — алоўкам.

Мяне асабіста расчаравалі французы. Дуэт Жыль Бале — Патрык Брун іграў часам ці не на-аматарску. У тым сэнсе, што, пазначыўшы тэму, часцей усяго — джазавую ці з галіны папу-

лярнай музыкі, яны, насуперак чаканню, не распачыналі класічную, грунтоўную імправізацыю, а здавальняліся ўсяго толькі элементарнымі, а таму — залішне простымі варыяцыямі. Не зразумеў я і сэнсу запрашэння Сані Мілуцінавіч з Югаславіі: гэтая гітарыстка па класу, шчыра кажучы, не ў лепшым бок выбілася з рэшты іншых.

Думаю, шосты фестываль шмат у чым атрымаўся дзякуючы яшчэ і таму, што ў Гомель прыехаў Валерый Жывалеўскі — аўтарытэт беларускай гітары. На адным з канцэртаў прагучаў выдатны ягоны твор — «Беларускі старадаўні трыпціх» для гітары з аркестрам — паўнакроўная музыка, прасякнутая яскравым нацыянальным каларытам. Ён жа выступіў перад удзельнікамі фестывалю і гасцямі з цікавай лекцыяй, прысвечанай гісторыі бытавання ў Беларусі лютні і гітары. Для многіх ягоная інфармацыя напэўна была нечаканай і прымусіла па-іншаму асэнсаваць музычныя традыцыі ў нашай краіне.

Апрача аўтарскіх твораў беларускіх гітарыстаў, на фестывалі гучалі і творы, так бы мовіць, прафесійных аўтараў, да ліку якіх неабходна аднесці ўжо і Ігара Шошына. Вельмі пераканана ўча прагучала і п'еса Аляксандра Літвіноўскага, які яшчэ летась адзначыўся на гэтым фестывалі, паказаўшы вытрыманна ў сучаснай стылістыцы творы для гітары. Павел Бельскі, мінскі музыкант, сёлета здолеў пераканальна перадаць настрой, вобразны лад твора. Запомнілася і выступленне Уладзіміра Захарава з Гродна — мяркуючы па

ўсім, аўтара і выканаўцы, скіраванага ў галіну эксперыменту. Яговыя незвычайныя па мове творы, падтрыманыя пластыкай акцёраў групы сучаснай харэаграфіі «ТАД», глядзеліся і слухаліся з непадробнай цікавасцю. Ужо нават гэтае выступленне сведчыла пра безумоўна прагрэсіўны характар фестывалю, які здольны літаральна кожнаму аматару класічнай або сучаснай гітарнай музыкі падараваць нешта сваё.

Зразумела, немагчыма ў межах агляду спыніцца на выступленні кожнага з удзельнікаў фестывалю. Вось чаму мушу згадаць яшчэ заканчэнне апошняга канцэрта, калі на адной сцэне апынуліся амаль два дзесяткі гітарыстаў, і не толькі беларускіх. Гэтае выступленне рыхтавалася яшчэ ў Мінску пад кіраўніцтвам Яўгена Грыдзюшкі, які гэтым разам выступаў у якасці дырыжора. Дальбог, падобнага роду гітарны бэнд даводзілася назіраць і чужымі ўспершымі, спачатку з насяржанаасцю, а потым — з пачуццём незвычайнай асалоды. Канешне, былі ў гэтым грані пэўныя недаправаўчкі, але тыя эмацыянальны зарад, энергетыка, якую выпраменьвала музыка, кампенсавалі цалкам зразумелыя памаркі. Падумалася: гэта — яшчэ адзін дадатковы штрих, які характарызуе неймаверна станоўчую атмасферу фестывалю.

Адно толькі незразумела: яшчэ летась, цвяроза ацаніўшы ўласныя магчымасці, кіраўніцтва філармоніі звярнулася ў Міністэрства культуры з прапановай праводзіць у рамках фестывалю яшчэ і міжнародны конкурс гітарыстаў. Ідэя тая чамусьці не сустрэла падтрымкі, але, на маю думку, правядзенне такога конкурсу ў Гомелі — усяго толькі справа часу. Бо за тры гады, што праводзіцца фестываль, ягоныя арганізатары даказалі: яны здольныя і конкурс праводзіць на сапраўдным, еўрапейскім узроўні.

Фота Аляксандра Ліціна, Аляксандра Дамітравіча, Сяргея Мароза.

## Магічная лічба 7

Ніна ФРАЛЬЦОВА

Не, усё ж такі ёсць нейкая магія, што выпраменьваецца экранам у цемру велізарнай кіназалы, алуваючы два бяскопча далёкія ў звычайным жыцці полюсы нашага светаўспрымання: рацыянальны і таямніча-сакральны. Касмапалітычнае па сваёй сутнасці, мастацтва кіно і на далёкім ад рамантызму пераломе стагоддзяў яшчэ здольнае захоўваць ілюзію імгненнага аднавання людзей. Здаецца, на гэтай, не надта трывалай глебе і трымаецца канцэпцыя кінафестывалю «Лістапад», які ў 2000 годзе адшумеў у Мінску ўжо сёмы раз.

Застануцца ў літаральным сэнсе гістарычным набыткам кіназнаўцаў XXI стагоддзя шматлікія публікацыі ў прэсе, якіх менавіта на гэтым «Лістападзе» не бракавала. Пісалі парознаму і пра рознае, на мове спраўнага рупара ўлады і ўстылі скептычнага апазіцыянера. Пісалі як ніколі шмат, быццам дзеля таго, каб падвердзіць наяўнасць у нашай краіне насамрэч развітой кінапрэсы. І было ж каму пісаць! Ад імя неіснуючай арміі журналістаў кіно было створана медыя-журны фестывалю. У яго не ўвайшлі, напрыклад, стваральнікі каталога «Усе беларускія фільмы», якім у свой час выпаў лёс атрымаць узнагароду крытыкаў Канфедэрацыі кінасаюзаў. Затое Міністэрства культуры і на апошнім «Лістападзе» прывяццала тых рэдкіх выбраннікаў, якія штогод мітусяцца на дзяжурных фуршэтах з нагоды адкрыцця-закрывання і без гвалту над сабою вераць не толькі ў рэальнасць пабрагвання відэльцаў і келіхаў, але і ў зручную ілюзію, што ў Беларусі «кінапрэса» годна існуе.

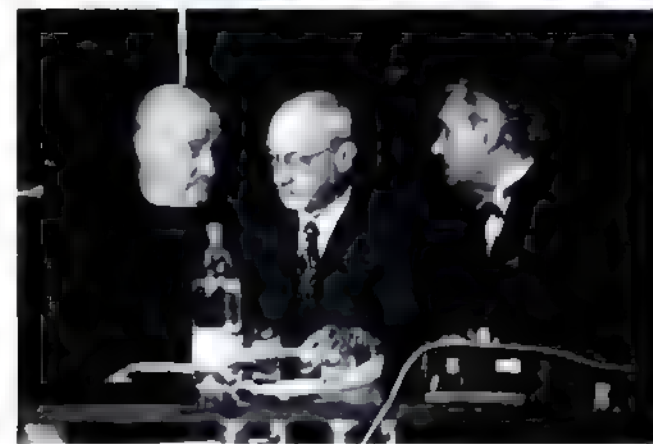
Не менш эзатэрычны феномен назіраўся і з абвешчаным спісам кіназорак. Прыбыла ў Мінск добра калі трэцяя частка яго, прычым яна не мела нічога агульнага з чаканымі кінаперсонамі і з большасцю фільмаў фестываль-

нага рэпертуару. Такая ж недарэчнасць адарылася з інфармацыйнымі матэрыяламі, набор якіх быў паабяцаны на прэс-канферэнцыі тыдні за два да адкрыцця форуму. Наогул ілюзорны свет сёмага «Лістапада» стаўся лагічным працягам той гульні ў кіно, якая міжволі сфарміравалася ў адсутнасці рэальнага кінапрацэсу на працягу, бадай, усіх 90-ых гадоў. Апошні «Лістапад» дасягнуў знакавага стану і прымусяў на поўным сур'ёзе паставіцца да лічбы «7». Памятаеце? «Сем разоў адмерай...»; «І стварыў Бог на сёмы дзень...»; «Тройка, сямерка, туз»; марка калісыці славуэтага партвейну «777»...

Містычная сямёрка адыграла сваю ролю і на гэты раз. Яна выявіла глыбокі падтэкст разбуранага грамадскага жыцця, у якім самотна блукае ген настальгіі па «залатым веку». Калі б хтосьці здолеў вылічыць гэты маршрут — напэўна, больш аразумелымі сталіся б творчыя пошукі ў постсавецкай кінапрасторы. Характэрна, што лідэрамі кінаагляду (нібыта насамрэч з ініцыятывы ірацыянальных сілаў) сталіся спробы ператасаваць на экране фрагменты



гісторыі і хаатычны ўнутраны свет асобы. «Рускі бунт» А.Пронкіна паводле матываў «Капітанскай дачкі» А.Пушкіна, прысвечаны пугачоўскаму паўстанню,



«Дзёнік яго жонкі» А.Учыцеля, які распавядае пра крызіс творчай асобы ў жорнах масавага грамадства, і, нарэшце, беларуская карціна з забароненай сцэнарыстам назваю «Момант ісціны», закліканая падтрымаць у масвай свядомасці ідэалы чалавечай годнасці, якія ў сярэдзіне XX стагоддзя былі балюча зняважаныя, — вось адбіткі скасабочанага светлагляду грамадства, якое шукае свой новы вобраз на мяжы тысячагоддзяў. Тут фільм як люстэрка высокай эмацыянальнасці і ўласных думак большасці глядачоў узнімаецца на ўзровень агульнага смутку па няздзейснай мары, аб'ядноўвае выпадковых суседзяў хай сабе на час сеанса. Але як толькі згасе ілюзорнае

Расціслаў Янкоўскі адкрывае фестываль «Лістапад-2000».

Прэзідэнт фестывалю «Кінатаўр» Марк Рудзінштэйн, намеснік міністра культуры Беларусі Юрый Цвяткоў і прэзідэнт «Лістапада» Расціслаў Янкоўскі.

Рэжысёр Міхаіл Пташук.





святло экрана, гледачы застаюцца кожны сам з сабой. Ніякі рэйтынг поспеху не здольны сапраўды нешта змяніць у пазакіношняй рэчаіснасці.

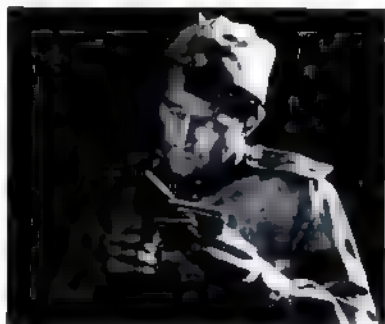
Тое самае можна сказаць і пра лёс самога «Лістапада». Фестываль нарадзіўся ў Мінску на пачатку 90-ых з найўнай ініцыятывы адданага кінематографа былога ўрача-кардыёлага Сяргея Арцімовіча. Нарадзіўся пры гарачай падтрымцы Саюза кінематографістаў, з самабытнай ідэі жывой камунікацыі аўтараў з аўдыторыяй — такі, ведаеце, «фестываль фестываляў», з паказам лепшых стужак года, якія ўжо падзялілі прызы на іншых аглядах, ацэпенку ім павінен даць просты глядач. Ніхто ўжо не ўспамінае «айца-заснавальніка» кінаагляду (дарчы, і аўтара яго паэтычнай назвы). Арганізатарам ужо цалкам дзяржаўнага мерапрыемства не ўдалося вывесці яго са стану аматарства на сапраўды прафесійныя рэйкі. Нават пры дапамозе з любасцю адабраных членаў кінематографічнага журы, іменны якіх вядомыя хутчэй у асяродку беларускага кіначыноўніцтва, а не ў шырокіх колах прыхільнікаў кінамастацтва наогул. Імкненне наблізіць добрыя фільмы да такога люблага дзяржаўным органам народа на-ранейшаму абмяжоўваецца дахам і сценамі мінскага кінатэатра «Кастрычнік», а «народ», скажам, з кінастудыі «Беларусь-фільм» або з Саюза кінематографістаў вымушаны штовосень паляваць на запрашальнікі. Карэннае пытанне, для каго і навошта ўсё ж такі праводзіцца «Лістапад», неаднойчы рабілася прадметам дыскусій у кулуарах Міністэрства культуры і ў зацікаўленых кінаколах. Ніжэй,

чым да параўнання з Берлінскім, Венецыянскім, Канскім форумамі, удзельнікі дыспутаў не апускаліся. Ранейшая гігантанія мыслення сведчыць не толькі пра зайздрасць да чужога поспеху, але і пра комплекс мясцовай непаўнаважнасці. Ды і чым яго замяніць ва ўмовах перманентнага крызісу нацыянальнай фільмавытворчасці?..

У гэтым кантэксце няшмат каштуюць багатыя на колькасць і вострыя думкі журналісцкія водгукі на фестывальную кінапраграму. Беларускія піры напісалі ўсё, што маглі, і пра ўсё, што бачылі на свае вочы. Няўбачаным застаўся, напрыклад, такі цікавы факт: кінастудыя «Беларусь-фільм» меда шавец «засвяціцца» са сваім лагатыпам у рэйтынгавай карціне «Дзёнік яго жонкі». У час кароткай дырэктарскай кар’еры С.Лук’янчыка на студыі з’явіўся аднаіменны сцэнарыі Д.Смірновай. Напісаны з нагоды стагоддзя з дня нараджэння І.Вуціна, ён прапаноўваўся ў якасці супольнага паставачнага праекта. Праект не адбыўся: Міністэрства культуры і кінастудыя ўжо былі звязаныя па руках і нагах «Момантам іспіны». Цяпер «Дзёнік», па чутках, паедзе на адборачны оскараўскі турнір, а «Моманту іспіны» накіраваны іншы, куды больш цяжкі лёс.

Прэм’еры паказ гэтай стужкі ў дзень адкрыцця фестывалю суправаджаўся велізарным, па нашых мерках, скандалам. Надрукаваны ў «БДГ» нататкі пісьменніка У.Багамолава падлілі такога алею ў агонь, што гледачы сачылі больш уважліва за выразам твараў удзельнікаў афіцыйнага прадстаўлення карціны, чым потым за сюжэтам самога фільма. Пасля прагляду рэ-

жысёр М.Пташук на заплава-ную прэс-канферэнцыю не з’явіўся, а дарэмна. Лепшую рэкламу, чым зрабілі газетчыкі разам з аўтарам калісці папулярнага рамана, цяжка сабе ўявіць. Якім бы ні адбыўся, нарэшце, фільм (на фестывалі нам паказалі толькі першую версію), гледачы ад Мінска да Находкі, дзякуючы пераказу пісьменніцкіх прэтэн-



зій у маскоўскіх выданнях з вялікімі накладамі («Труд», «АиФ», «Комсомольская правда» і г.д.) ужо зайтрыгаваныя. Траба каваць жалеза, пакуль гарачае.

Зрэшты, гэтак, напэўна, разважалі б дзе-небудзь у іншых краінах, але не ў нас. Тут дэманстрацыя беларускага суперблэкбастэра ператварылася ў яшчэ адну оргію настальгіі па страчаных ілюзіях. Бо сам праект экранізацыі рамана «У жніўні 44-га...» больш за тры гады таму быў пакліканы да жыцця не столькі мастацкімі або камерцыйнымі, колькі палітычнымі матывамі. Упершыню багамолаўскі твор быў прапанаваны ў адказ на пытанне найвышэйшай у дзяржаве службовай асобы падчас наведання кінастудыі «Беларусь-фільм»: «Ці можна ў нас стварыць карціну, пра якую загаварылі б усе? Калі можна, дык у грахах недахопу не будзе!...»

Так, па сутнасці, і адбылося. Звычайны палітычны заказ параўноўваўся з мастацкаю задачай ледзь не глабальнай значнасці. М.Пташук узяўся за гэты фільм, як бяруць у рукі штурвал выпрабавальнікі рызыкаўнай тэхнікі. За тры з лішка гады, на працягу якіх стваралася карціна, кінастудыю па чарзе ўзначальвалі тры дырэктары. Акт аб прыёмцы карціны падпісаў не той міністр культуры, які дапамагаў

ёй нарадзіцца. Адзнаку «добра» выставіў рэжысёру новы, ухвалены «зверху» склад мастацкай рады. А значныя паграмадскаму гучанню «круглыя» даты з гісторыі Другой сусветнай вайны адна за адной пракаціліся без успамінаў пра ўнёсак кінастудыі «Беларусь-фільм» у асэнсаванне падзеяў той эпохі.

У гэтым кантэксце ўжо няма сэнсу шкадаваць, як гэта робіць аўтар рамана, тых салдатаў у касках з масоўкі, што маршыруюць і маршыруюць на экране ў Пташукі ці то «з перадавой», ці то «на перадавую». Паважаны пісьменнік не збіраецца саступаць ні каліўца ад таго чытацкага прызнання, што было заважанае амаль тры дзесяткі гадоў таму, калі «Момантам іспіны» зачытваліся як члены Палітбюро, так і вучні старэйшых класаў. І славы гэтай не здольны перакрэсліць і гэты фільм, які для чыноўнікаў з беларускага Міністэрства культуры ператварыўся ў чарговую ілюзію ўласнага становішча ўплыву на нацыянальнае кіно з нечаканымі аргументамі. Сёння аднолькава нятульна пачуваюцца і наш рэжысёр, якога напаткала прага да выпрабаванняў у вельмі неспрыяльных момант змены палітычных акцэнтаў і фігур, і сама літаратура, якая ўжо не можа сказаць пра Вялікую Айчынную вайну больш, чым даведаўся пра яе наш сучаснік за апошняе дзесяцігоддзе.

І нельга не пагадзіцца з ноткай расчаравання, якая прагучала ў асобных водгуках прэсы. Між іншым, ледзь не кожны год пасля лістападаўскай праграмы даводзіцца паўтараць шкадаванне: калі ж на нашым беларускім экране будучы з’яўляцца сапраўды цікавыя не толькі дзякуючы скандалам фільмы? Пытанне гэта рытарычнае ў тым плане, што сам прынцып усялякага фестывалю прадугледжвае наяўнасць выбару. На сёмым «Лістападзе», у адрозненне ад мінулых гадоў, асноўная частка карцін была расійскай вытворчасці. Аднаведна і ўзнагароды размяркоўваліся пераважна сярод расійскіх кінематографістаў.

Галоўны прыз глядацкіх сімпатый сёлета быў прысуджа-

ны «Рускаму бунту» А.Проткіна, прыз за лепшую рэжысуру — В.Мельнікаву за «Поўняю свяціўся сад», узнагароды за лепшыя жывочую і мужчынскую ролі — Андрэю Смірнову ў «Дзёніку...» і Зінаідзе Шарко ў «Поўняю...». Спецдыпламы таксама атрымалі пераважна расійскія фільмы. Адаін з іх — «Дом для багатых» У.Фокіна — наогул мог бы прэтэндаваць на аванне лепшай стужкі, калі б у рагламенце «Лістапада» была намінацыя за найбольш перспектывны пракатны лёс. У гэтым фільме хапае віртуозных суплётаў сур’ёзных і камічных калізій, тонкай гульні з гістарычнымі рэмінісцэнцыямі, нарэшце прыважных і даўно любімых акцёраў, пачынаючы з Т.Акунеўскай і В.Гафта і заканчваючы Я.Сядзіхіным і В.Гаркаліным.

Беларускіх фільмаў у фестывальнай праграме было тры, уключаючы ўжо згаданы «У жніўні 44-га...». «Зорка Венера» М.Касымавай паводле сцэнарыя В.Казько ішла ў праграме дзіцячага «Лістападзіка», а камедыя «Армія Выратавання» Я.Краўцова была ўнесена ў конкурсны расклад ледзь не ў самы апошні момант і, паводле кулуарных звестак, супраць жадання некаторых арганізатараў конкурсу. Фактычна гэта ўсе фільмы, што былі знятыя ў краіне за апошнія два гады. Прычым у 1999 годзе «Беларусь-фільм» не выпусціў аніводнай (!) мастацкай карціны. «Армія...» ж сапраўды можа разглядацца як стужка-выратавальніца беларускага кіно напрыканцы 90-ых. Яна зроблена не за дзяржаўны кошт і быццам насуперак глабальным планам дзяржаўнай кінавытворчасці. Дый амаль трохгадовы шлях да рэалізацыі малабюджэтнага праекта В.Казько і М.Касымавай можа крыху патлумачыць прычыны сённяшняга малакарціння. Калі б рэжысёр М.Касымава на свае страх і рызыку не «ўциснула» б у больш чым сціплы каштарыс, не праявіла б характару і настойлівасці, наўрад ці «Зорка Венера» ўзыйшла б і сёлета на экране.

Рэч, бадай, не толькі ў тым, што ўсе магчымыя грошы з дзяржаўнага бюджэту студыі пайшлі на экранізацыю «Моманту іс-

ціны», а іншыя планавыя стужкі, у тым ліку і дакументальныя, апынуліся ў ролі бедных родзічаў. Праблемы беларускага кіно 90-ых у значнай ступені вынікаюць з творчага бясілля нашых мэтраў. Не стае цікавых ідэй, як і разумення таго, што нацыянальная кінавытворчасць ужо не можа выжыць у рамках толькі дзяржаўнага фінансавання. Тым больш ілюзорнымі падаюцца разважанні наконт «мастацкасці» або «немастацкасці» беларускіх фільмаў, у тым ліку тых, што прайшлі ў лістападаўскім рэпертуары. Не каб парадавацца, што гаспадары фестывалю адолелі хоць бы і такім чынам захаваць перад гасцямі марку кінавытворчай краіны. Паказалі, маўляў, усё, што змаглі зрабіць, а чаго не змаглі — засталася за кадрам.

Вось і задумацца б пра тое, чаму ўвесь час «за кадрам» у нас застаюцца энтузіясты з іх шчырай, немаскараднай любоўю да кінамастацтва. Усе 90-ыя гады прайшлі ў кінаасяроддзі пад лозунгам барацьбы з ідэалагічным ціскам на творчасць. Але ў выніку гэтых баёў сама творчасць звыкла настолькі, што сёння ўжо лічыцца, быццам бы нерв добрага фільма можа вырасці адно з вялікіх грошай. Безумоўна, без належнага фінансавання не абысціся. Грошы грашыма, але важны і тое, на што яны трацяцца — на прывілеі былым кінааўтарытэтам або на падтрымку жывога служэння кінематографу. Добра, што журы знайшло ў сабе мужнасць адзначыць і стужку М.Касымавай па раздзелу дзіцячага фільма (колькі наогул ва ўсёй СНД здымаецца цяпер стужак для дзяцей?), і дэбют Я.Краўцова, у гаваровым дыпламе якому так і запісана: «За любоў да кіно».

Нягледзячы на гэтыя цалкам заслужаныя адзнакі, усё ж такі некай пуста ў душы. Пуста зусім не таму, што пад шоргат завялага восеньскага лісця сёмы «Лістапад» развітаўся з беларускімі кінаманамі да наступнага разу. Напэўна, гэтае адчуванне самоты абудзіў успамін пра імгненнае аднаўлення гледачоў у адно цела з агульнай душой у магічнай цемры фестывальнай залы...



Штабное пасаджэнне. Фільм Я.Краўцова «Армія Выратавання».

Робчы момант здымак карціны «У жніўні 44-га...».

Праверка дакументаў (кульмінацыйны момант стужкі «У жніўні 44-га...»).

Акцёр Аляксей Булдакоў у фільме Маргарыты Касымавай «Зорка Венера».

Вайсковыя вучэнні ў стужцы Яўгена Краўцова «Армія Выратавання».



## Усходнееўрапейская фатаграфія ў эпоху глабальнага арт-рынку

Дзмітрый ВІЛЕНСКІ

Нататкі аб сітуацыі\*



Спачатку варта вызначыцца з тым, пра што пойдзе гаворка. Усходняя Еўропа — паняцце не геаграфічнае, а чыста эканамічнае. Прага знаходзіцца далей на Захад, чым Вена, аднак, па сутнасці, яна аказваецца ў блізім суседстве з Талінам.

Фатаграфія сама па сабе не мастацтва, а спецыфічная мова, якая не мае ніякага сэнсу і прызначана для басконпага гаварэння. Фатограф — гэта чалавек, які фатаграфуе, або «машына», якая вырабляе новыя фатаграфічныя выявы.

Любая фатаграфічная выява можа быць прадзеяна як мастацкі твор. Розніца ва ўзроўні продажы заўсёды вызначаецца канкрэтна: за колькі і каму. Арт-рынак азначае перададзены цыркуляцыю грошай і іерархію ўлады ў сферы мастацтва. Межы і структура арт-рынку так жа лёгка вызначаюцца, як і межы фатаграфіі як выяўленчага сродку або, скажам, як межы краін былога камуністычнага блока. Гэта значыць, яны, межы, бачныя.

Самае цікавае ў арт-рынку — гэта магчымасць кіраваць вытворчасцю вобразаў і ідэй. Аналізаваць, як дэмакратыя спараджае прапанову, зараз ужо не актуальна. Больш цікава прасачыць, якія аліты і з дапамогай якіх механізмаў спараджаюць попыт. Глабальны арт-рынак — гэта адзіная сістэма цыркуляцыі грошай і ідэй, калі мастацкі прадукт, зроблены ў Браціславе, прадаецца ў Нью-Йорку і калі праекты, задуманыя ў Маскве, рэалізуюцца, напрыклад, у Берліне.

Пасля пераліку гэтых банальнасцяў можна паглыбіцца ў тэму.

Тэма, уласна кажучы, вельмі простая. Я хацеў бы знайсці адказ на пытанне, чаму сучасная ўсходнееўрапейская фатаграфія, нягледзячы на ўсеагульнае прызнанне яе гістарычнага ўнёску ў гісторыю мадэрнізму, сёння практычна адсутнічае на заходнім арт-рынку? Адказ на гэтае і на ўсе іншыя не меней складаныя пытанні непазбежна сутыкаецца з ужо даволі абрыдлым дыялогам аб прыродзе і паходжанні «ўсходняй» і «заходняй» цывілізацыі, аб розных філасофскіх аспектах разумення часу, прасторы, тэхнікі, вобраза, смерці і г. д. Усім таксама зразумела, што падзел на захад і ўсход (за выняткам чыста эканамічных паказчыкаў) давалі ўмоўны.

Пры гэтым заходняя цывілізацыя мае прэрагатыву татальнасці і дасканаласці. Усё, што нейкім чынам не трапляе ў яе культурную арбіту, заведма вызначаецца як некаштоўнае або нават проста дрэннае. Цэнтральная пазіцыя, якую займае постіндустрыяльнае грамадства, даволі паспяхова падтрымліваецца высокаразвітымі тэхналогіямі апрапраўляюць усяго маргінальнага, перыферыянага і апазіцыйнага.

\* Тэкст упершыню быў надрукаваны ў віртуальным часопісе «Максімка». 1999, № 4. Гл.: <http://www.guelman.ru/maksimka/n4/east.htm>.

Менавіта гэтымі маргінальнымі якасцямі і апісваецца стан сучаснай усходнееўрапейскай фатаграфіі.

Тэрэтычна любое маргінальнае можа аказацца патэнцыйна каштоўным, г. зн. можа быць спажыўлена тым або іншым чынам. Аднак на практыцы гэтага не адбываецца. Бо стратэгія апрапраўляюць і рэпрэзентацыі (а менавіта іх выбар заўсёды абмежаваны) аказваюцца больш важнымі і каштоўнымі, чым сам матэрыял.

Разважаць пра мастацтва сёння мажліва толькі апісваючы механізмы яго камунікацыі. Менавіта гэтым і цікавы прыклад фатаграфіі, паколькі яе мова пераважна не што іншае як медыум — чысты перадачы інфармацыі.

Чыста спажывальніцкая сфера мастацтва мае неабходную канкрэтыку, усё астатняе даўно ўжо зрабілася прадметам розных спекуляцый, якія ў большай ступені паведамляюць пра аўтара тэксту або пра апісанне дыскурсу, чым пра характар твора.

Тэма стварэння мастацкага твора практычна выціснута, і яе месца занята тэмай камунікацыі ўжо гатовых твораў у прасторы арт-сістэмы.

Аднак варта ўсё ж такі закрануць механізмы ўзнікнення фатавобразаў. Прычынай узнікнення фатаграфіі можа зрабіцца нараджэнне дзіцяці, захапленне новай машынай, ніколі раней не бачаным пейзажам, каханым чалавекам — у вопратцы або без яе. У падмурку стварэння большасці фатаграфій знаходзіцца выключна прыватнае захапленне плынным жыццём, а таксама сацыяльны абавязак, сфарміраваны самім фактам існавання тэхнічнага сродку яе фіксацыі. Акрамя таго, прычынай узнікнення фатаграфіі можа быць і заказ на здымку новай калекцыі вопраткі, мадэлі аўтамабіля, прапанова ўзяць удзел у выставе, атрымаць грошы для рэалізацыі пэўнага праекта і г. д. Гэты пералік дазваляе адчуць розніцу паміж ангажаваным (прафесійным) стаўленнем да фатаграфавання і аматарскім. У мастацтве гэтыя два падыходы заўсёды пераплятаюцца, але пры лужным дамінаванні аднаго з іх.

На што звяртаеш увагу, калі знаёмішся з усходнееўрапейскай фатаграфіяй, дык гэта на відэа вочную перавагу чыста аматарскіх механізмаў творчасці, яе пастаяннае і сур'ёзнае імкненне быць аўтэнтычнай і натхнёнай, на яе схільнасць да чыста мадэрнісцкіх схем крэатыўнасці.

Большасць мастакоў, якія працуюць з фатаграфіяй, і фатографы, якія імкнуцца выйсці на тэрыторыю мастацтва, працягваюць заставацца ў сацыяльна неангажаваным стане, што падзёрна нагадвае стан незалежнага мастацтва ў эпоху камунізму. Занятая творчасцю шмат у чым паранейшаму застаецца прыватнай справай адданных ёй асоб, і іх падыход да творчасці і аднаведна яго вынікі можна апісаць такім распрацаваным на Захадзе тэрмінам, як *outsider art*\*\*, мастацтва аўтсайдэраў.

Outsider art — яскравы прыклад своеасаблівага і аўтэнтычнага мастацтва, якое здолела даволі паспяхова інтэгравацца ў існуючую арт-сістэму і якое пры гэтым працягвае заставацца сацыяльна

\*\* Outsider (англ.) — пабочная асоба, якая не належыць да пэўнай інстытуцыі, партыі, кола людзей; пабочны назіральнік; неспецыяліст, прафан, аматар; аўтсайдер. — Рэд.

неангажаваным і незалежным ад сістэмы. Прынамсі, яно захавава не мажлівую для нарматыўнага мастацтва дыстанцыю паміж працэсам вытворчасці мастацкага прадукту і ягоным спажываннем. Заходні мастак-аўтсайдер шчыра ігнаруе прынятыя правілы гульні, як правіла, з прычыны сваіх псіхічных якасцяў або калі ён прымусова адлучаны ад сацыяльнага (напрыклад, пажыццёва асуджаны вязень). Інтэрпрэтуючы ўсходнееўрапейскае мастацтва як феномен аўтсайдэрства, нельга не адзначыць, што мастак вымушаны рабіцца аўтсайдарам не па сваёй волі, бо навакольная рэчаіснасць — шызоідная і ў гэтым грамадстве няма магчымасці (ні эканамічнай, ні ідэалагічнай) сфармуляваць і адрэфлексаваць свае патрэбы ў мастацкай сферы. Такім чынам, вяртаючыся да тэзіса пра татальнасць і дасканаласць заходняй цывілізацыі, прыходзім да высновы, што менавіта яна мае прывілеяванае права на фарміраванне сацыяльнай замовы на сучаснае мастацтва і магчымасці яго рэалізацыі ў дарагой прамысловай лабараторыі пад назвай world wide art system (сусветная мастацкая сістэма).

Аднак большасць усходнееўрапейскіх творцаў пра гэта не здагадваецца.

Усё вышэйсказанае зусім не азначае канчатковай адмены значнасці лакальнага кантэксту. Яго развіццё надзвычай важнае, і за апошнія 10 гадоў ва Усходняй Еўропе адбыўся сапраўдны прарыв:



Сяргей Лявонцьеў (Масква). З серыі «Практыкаванні ў жорсткай фатаграфіі». 1990–1991.

Андрэй Чэжын (Санкт-Пецярбург). З серыі «Сны». Санкт-Пецярбург. 1998.



Ігар Мухін (Масква). З серыі «Манументальнае савецкае мастацтва». Жалезнаводск. 1992.

Аляксандр Слюсараў (Масква). З серыі «Масква», 1971–1979.



пасля 40–70 гадоў дзяржаўнага дыктату пачала складацца структура арт-рынку. Структура лакальных каштоўнасцей у ім, тым не менш, аказваецца першапачаткова арыентаванай на інтэрнацыянальны, пражэктны кантэкст, што з лёгкасцю можна было б вытлумачыць, скажам, ціскам «агентаў Захаду» ў выглядзе розных міжнародных фондаў і інстытутыў, якія маюць адчувальныя сродкі фінансавання ўплыву. Напрыклад, бюджэт Цэнтраў сучаснага мастацтва Фонду Сораса ў Расіі значна перавышае бюджэт расійскага міністэрства культуры, якое проста не заўважае існавання сучаснага мастацтва.

Пафас заклікаў стварыць новыя цэнтры мастацтва і ўзяць пад сумненне безумоўнасць і абавязковасць заходняй інстытуцыянальнай экспертызы мае ў сабе чароўнасць рамантычнай утопіі. (Відавочна, што будучыня аўтамабільнай моды наўрад ці будзе фарміравацца ў Тальяці.) Гэтыя заклікі маюць дачыненне хутчэй да былых амбіцый, да прагі акрэсліваць сваю тэрыторыю і потым яе пашыраць (без чаго не адбываецца развіццё мастацтва).

Спадзяванні на лакальны кантэкст шмат у чым злучаны з небяспечай кансервацыі правінцыялізму, які робіцца ўсё больш заўважным ва ўсходнеўрапейскім мастацтве (асабліва ў расійскім), і гэта, як ні парадасальна, звязана з перыядам адноснай стабілізацыі грамадства і з'яўленнем лакальных эліт, якія дыктуюць мясцовы попыт на арт-прадукцыю (як правіла, рэспектабельна-старамодную). Жаданне быць «наперадзе планеты ўсёй» у канчатковым выніку прыводзіла да з'яўлення цікавага мастацтва, якое здолела ўпісання ў сусветную гісторыю як расійскі канструктывізм або маскоўскі рамантычны канцэптуалізм. Аднак жаданне напрыканцы XX ста-

годдзя пабудоваць «нармальны капіталізм» і дасягнуць годнага ўзроўню спажывання відавочна пазбаўляе мастацтва якой-небудзь палітычнай энергіі. А адзіны, не да канца падарваны на Захадзе механізм левакамуністычнай апазіцыйнасці аказваецца цалкам карумпіраваным у краінах, якія прайшлі камуністычны шлях развіцця. Усё мастацтва ў цэлым і фатаграфія ў прыватнасці апынуліся ў стане адсутнасці цэнтра як сацыяльнага, так і гісторыка-культурнага, у адносінах да якога было б магчыма правесці дэканструктыўную працэдуру.

Можна колькі заўгодна абвінавачваць Захад ў дамінаванні і навяязванні сваіх каштоўнасцяў (гэта цалкам можна параўнаць з добра вядомым еўрапейскім антыамерыканізмам), але на рынку, як і ў джунглях, вінаваты заўсёды слабейшы. Заходнія машыны мастацтва застаецца абсалютна адкрытай і заўсёды працуе ў аўтаматычным рэжыме свабоднага пошуку новай і свежай візуальнасці для выкарыстання не ў сваіх мэтах. І натуральна адмаўляе ўсё слабое, старамоднае і няяснае.

Усходнеўрапейская фатаграфія шмат у чым яшчэ рэфлексуе над тым, што ёсць фотамедыум, як адбываецца працэс фіксацыі рэальнасці, што ёсць фотакіма і г. д. Для аўтараў, якія толькі нядаўна пазнаёміліся з класікай тэорыі сучаснай інтэрпрэтацыі фатаграфіі (Вальтэр Бенямін, Сюээн Зонтаг, Ралан Барт), гэты дыскус усё яшчэ захоўвае сваю псеўдаактуальнасць, у той час калі на Захадзе гэтая сітуацыя даўно высветлена і цікавасць выклікаюць пытанні дыгіталізацыі, мовы відэа і проста multimedia language of art communication (мультымедычная мова мастацкіх сродкаў перадачы інфармацыі).

Адсутнасць традыцый крытычнага палітычнага і сацыяльна-агаванага мастацтва таксама сур'ёзна супрацьдзейнічае інтэграцыі ў міжнародную сістэму, дзе гэты тып мастацкай працы аказваецца дамінуючым. Права на «затэрыку» аддадзена толькі адзінакам (Балтанскі\*\*\*, Віёла) і толькі тады, калі яно рэалізавана на вышэйшым узроўні тэхнікі камунікацыі.

Спецыфіка маёй цяперашняй працы вымагае рэгулярна праглядаць вялікую колькасць праектаў з Усходняй Еўропы. Як чалавек, які стаў у тым жа кантэксце, я цалкам разумею логіку іх з'яўлення, аднак, жывучы ў іншым, заходнім кантэксце, я цалкам разумею і логіку іх неспажывання, іх абмежаванасць вузкімі рамкамі «фотакета» або проста выключна лакальнага існавання (што само па сабе не так ужо і мала). Што мяне турбуе сёння, дык гэта працэс «сцірання» культурнай памяці, працэс знікнення некалькіх «мясцовых» пакаленняў мастакоў, якія не атрымалі прызнання ў больш шырокім, інтэрнацыянальным кантэксце. Застаецца канстатаваць, што сёння права на існаванне ў культурнай памяці дасягаецца толькі дзякуючы «ўпісанасці» мастака ў інтэрнацыянальны кантэкст індустрыі сучаснага мастацтва. Усіх, хто не «ўпісаўся», чакае забыццё, і менавіта тут застаецца прастора для выключна прыватных стратэгія асабістага прасвятлення...

Пераклад з рускай мовы.

\*\*\* Артыкул пра творчасць Крыстыяна Балтанскага гл.: Мастацтва. 1996. № 9. С. 25–28. — Рэд.

## Хроніка мастацкага жыцця

### Афіцыйна

✓ Камісія па прэміях Федэрацыі прафсаюзаў Беларусі дапусціла да ўдзелу ў конкурсе на атрыманне прафсаюзных прэмій 2001 года групы дзеячаў літаратуры, мастацтва, калектывы самадзейнай мастацкай творчасці. Сярод іх: Міхась Дрынеўскі — за канцэртныя праграмы Дзяржаўнага акадэмічнага хору Беларусі імя Г. Цітовіча 1997–2000 гадоў, Васіль Кандрасюк — за музычную камедыю «Любоў — кніга зала-тая» і аўтарскую праграму «Любоў бывае розная», рэжысёр Наталля Башава і мастак Ларыса Рулёва — за спектакль «Сястра мая Русалачка» ў ТЮГу, Уладзімір Мішчанчук — за плённы ўклад у выхаванне моладзі і выграныя ролі ў тэатры, кіно, на тэлебачанні, Юрый Траян — за падрыхтоўку выканаўцаў вядучых роляў у балетах Нацыянальнага тэатра балета, Віктар Асюк — за дакументальныя фільмы «Добры вечар, сад, сад...» і «Андрэевыя камяні», ансамбль гарманістаў дзіцячай музычнай школы № 14 Мінска, народны ансамбль музыкі і песні «Мірскія музыкі» з пасёлка Мір Баранавіцкага раёна, народны ансамбль песні і танца «Брэстаўчанка» з Брэста, народны ансамбль танца «Белая Русь» Рэспубліканскага Палаца культуры «Юнацтва», народны хор культурна-спартыўнага комплексу «Шынік» з Вабруйска.

✓ Міністрам культуры Беларусі ўстаноўлены дзяржаўныя стыпендыі дзеячам культуры і мастацтва, творчай моладзі на 2001 год. Сярод стыпендыятаў да 40 гадоў (4 мінімальныя зарплаты штомесяц) артысты балета Вольга Гайко і Павел Кацельнікаў, піяніст Сяргей Мікулік, артыстка ансамбля флейтыстаў «Сірыне» Ларыса Ласоцкая, лектар-музыказнаўца Алена Калеснік, акцёры Аляксандр Андрэенка, Мікалай Сцешыц, Эмілія Праваскут, Таццяна Грасевіч, саліст оперы Сяргей Франкоўскі, рэжысёр кіно Наталля Хаткевіч, кіндраматург Ганна Паўлоўская, мастакі Ірына Каваленка, Вольга Мурашова, Вольга Нікішына, Уладзімір Кандрусевіч, Юрый Круш, мастацкі кіраўнік ансамбля танца «Равеснік» Таццяна Семчанка, майстар керамікі і глінянай цацкі Алена Бараўцова. Ва ўзросце пасля 40 гадоў стыпендыі (6 мінімальныя зарплат штомесяц) прызначаны кампазітарам Ларысе Мурашчы, Валянціне Сярых, Уладзіміру Каральчуку, артыстам Марыі Маршак, Юрыю Франкову, Івану Шрубейку, Вячаславу Паўлюцю, тэатразнаўцу і крытыку Вячаславу Іваноўскаму, рэжысёру кіно Міхаілу Якжэну, кінааператару Станіславу Смірнову, мастакам Алене Лось, Валянціне Свентахоўскай, Мікалаю Назаренку, Мікалаю Ліханенку, майстру-цацачніку Валерыю Палтаржыцкаму, балетмайстру Надзеі Урукінай, салісту фальклорнага калектыву «Вяселле» Міхаілу Падуку.

### Узнагароды

✓ За бездакорную якасць арганізацыі фестывалю, прафесіяналізм ягоных выканаўцаў, за папулярнасцю высокіх гуманістычных ідэалаў на міжнародным узроўні — менавіта за гэта наш «Славянскі базар у Віцебску» прызнаны «Фестывалем 2000 года». Такое рашэнне прынята Міжнароднай федэрацыяй арганізатараў фестывалю.

### Юбілеі

✓ 9 лютага ўрачыстай вечарынай-спектаклем з удзелам усіх артыстаў трупы Мінскага абласнога драматычнага тэатра завяршыўся «Тыдзень тэатра», прымеркаваны да 10-годдзя калектыву. За гэты час на ягоных спектаклях набывала больш за 300 тысяч гледачоў.

### Дні культуры

✓ У студзені прайшлі Дні культуры Рэспублікі Беларусь у Расійскай Федэрацыі. У адкрыцці Дзён бралі ўдзел прэзідэнты Расіі і Беларусі. Міністры культуры дзвюх краін падпісалі «Пэралік сумесных акцый міністэрстваў культуры РБ і РФ у 2001 годзе» і «Прапановы ў план мерапрыемстваў па супрацоўніцтву паміж Міністэрствам культуры Беларусі і Міністэрствам культуры Расіі да 2005 года (для фінансавання з бюджэту Саюзнай дзяржавы)». Адбыліся шматлікія сустрэчы дзеячаў культуры і мастацтва дзвюх краін, канцэрты знакамітых калектываў і выканаўцаў Беларусі, выстаўкі...

### Нарады

✓ На працягу двух дзён (31 студзеня і 1 лютага) у Мінску з удзелам Прэзідэнта Беларусі прайшла Рэспубліканская нарада дзеячаў культуры і мастацтва «Аб мерах па вырашэнню праблем развіцця культуры і мастацтва».

### Лаўрэаты

✓ Шосты раз у Брэсце падведзены вынікі штогадовага абласнога фестывалю «Берасцейскія зоркі». Сярод лаўрэатаў за 2000 год — мастак Уладзіслаў Куфко, салістка і кіраўнік камернага аркестра Вольга Кастэнка, спявачка Надзея Балкавая, кіраўнік дзіцячай студыі выхавання мастацтва Віктар Чарнавокі, артыст мясцовага тэатра Віктар Міхайлаў. У намінацыі «Фундатар культуры» лаўрэатам стаў адзін з заснавальнікаў фестывалю прадпрыемальнік Пётр Камяковіч.

### Фестывалі

✓ VII Фестываль беларускай рок-музыкі «Рок-каранацыя-2000» прайшоў у Мінску ў канцы студзеня. Рэкордную колькасць прызоў атрымала група «N.R.M.». Гэта — галоўны прыз — крышталёвая рок-карона лепшай групе года, прызы «Лепшы альбом года», «Лепшая песня года» («Тры чарапахі»), «Лепшы тэкст да песні» і «Лепшы музыкант года» (два апошнія атрымаў Лявон Вольскі), «Лепшы відэакліп года», «Падзея года» стаў Алесь Суша. У намінацыі «Традыцыі і сучаснасць» перамагла група «Юр'я». Адкрыццём года стала група «Вязь білета». А лепшым музыкантам стагоддзя прызнаны Уладзімір Мулявін.

✓ XIII Міжнародны фестываль «Студзеньскія музычныя вечары» прайшоў у Брэсце. У шасці канцэртах бралі ўдзел музыканты з Кітая і Малдовы, Расіі і Украіны, Польшчы і Беларусі. Сярод іх — квартэт саксафаністаў з Варшавы, салісты Вялікага тэатра з Масквы, беларускі піяніст Аляксандр Музыкантаў, народны артыст Беларусі Ігар Алоўнікаў.

Барыс Міхайлаў (Харкаў). 3 серыі «Лурыкі». Арыгінал расфарбаваны.





Брэст прадстаўлялі тры аркестры: камерны — абласной філармоніі, сімфанічны — Тэатра драмы і музыкі і народных інструментаў — музычнага каледжа.

✓ «Музычная культура Беларусі на мяжы другога і трэцяга тысячагоддзяў» — такой была тема Пеўчай акадэміі, якая сёмы раз прайшла ў Гомелі з удзелам Акадэмічнай харавой капэлы імя Р.Шырмы, камернага хору абласной філармоніі, народнага хору каледжа імя Н.Сакалоўскага, гасцей з Украіны і іншых калектываў і выканаўцаў.

#### Выстаўкі

✓ Высокім мастацтвам гармоніі душы чалавека і прыроды назваў адзін з беларускіх мастакоў творчасць літоўскай мастачкі Гражыны Вітартайтэ. З яе твораў у студзені маглі пазнаёміцца мінчане на выстаўцы ў Беларускім таварыстве дружбы.

✓ 17 студзеня ў Нацыянальным мастацкім музеі адкрылася выстаўка «Помнікі хрысціянства ў пластыцы і жывапісе Беларусі XV–XVIII стагоддзяў». Амаль палова з паказаных экспанатаў (100) выстаўлена ўпершыню.

✓ У мастацкай галерэі «Золата», што па вуліцы Сурганава, 16, у Мінску, у другой палове студзеня адкрылася экспазіцыя твораў народнага мастака Беларусі Гаўрыіла Вашчанкі пад назвай «Памяць».

✓ Абрысы старажытнага Іерусаліма, маляўнічыя віды пустыні, сучасныя гарадскія пейзажы... Усё гэта можна было пабачыць на фотавыстаўцы «Далёгляды», арганізаванай пры ўдзеле пасольства Ізраіля ў Беларусі ў канцы студзеня — пачатку лютага.

✓ У Светлагорскай карціннай галерэі экспанаваліся творы старшын Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў Анатоля Отчыка. Гэта трыпціх «У лютэрку часу», а таксама «Мелодыі тураўскіх храмаў», «Подых мінуўшчыны» і інш.

✓ 33 работы паказаў у салоне-магазіне (Магілёў, вул. Болдзіна) мастак з Крычова Уладзімір Ерафеў. Гэта першая персанальная экспазіцыя творцы. Асноўная тема выстаўкі — прырода Беларусі ў розныя поры года.

✓ Да 70-годдзя з дня нараджэння заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі мастака Мікалая Кірылава была прымеркавана экспазіцыя ягоных работ у Рэспубліканскай мастацкай галерэі. У апошнія гады мастак аддае перавагу партрэтаў, і таму яны пераважалі на выстаўцы, якая працавала да 11 лютага.

✓ Свой чарговы дзень нараджэння народны мастак Беларусі Уладзімір Стальмашонак адзначыў у мастацкай галерэі «La vandr» (Мінск), дзе праходзіла выстаўка ягоных работ пад назвай «Белы крык душы майёй». Усе творы, а іх было 43, — пра стаўленне мастака да жыцця, да роднай Беларусі.

✓ У сталічнай галерэі «Мастацтва» працавала выстаўка твораў мастака Уладзіміра Зінкевіча, які нядаўна адзначыў сваё пяцідзесяцігоддзе. Экспазіцыя дала магчымасць бліжэй пазнаёміцца з пластычнай мовай мастака — мовай няпростых сімвалаў, незвычайных алегорый і нечаканых метафар.

✓ 23 студзеня пазычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» у Чырвоным касцёле (Мінск) пазнаёміў з творчасцю трох пісьменніц-мастачак: Марыі Вайцяхонак (мастацкае фота), Людмілы Рублеўскай (жывапіс) і Людкі Сільновай (акварэль).

✓ 1 лютага на праспекце Машэрава ў Мінску на базе магазіна «Кніжны свет» адкрылася галерэя су-

часнага мастацтва «P.S.». Выстаўкай адкрыцця сталі творы мастакоў Зоі Луцэвіч (жывапіс) і Канстанціна Селіханава (скульптура).

✓ «Малюнкі на тэму...» — гэта назва персанальнай выстаўкі графічных аркушаў мастака Андрэя Басалыгі, якая адкрылася 13 лютага ў сталічным Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Паказаны работы апошніх гадоў, выкананыя на базе эксперыментальнай творчай майстэрні сумесна з майстрам-друкараром Дамітрыем Малатковым.

✓ У холе Міністэрства замежных спраў Беларусі адкрылася пятая па ліку мастацкая выстаўка — гэта акваральныя творы Зоі Літвінавай. Кіраўніцтва МЗС плануе гэтую і наступныя экспазіцыі паказаць у пасольствах Беларусі ў замежных краінах.

✓ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва прайшла выстаўка твораў графікі маладога гродзенскага мастака Юрыя Якавенкі. У экспазіцыю, якую аўтар назваў «SOLO», былі ўключаны работы апошніх гадоў у тэхніцы афорта і мецэ-тытты.

✓ У Беларускім таварыстве дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі прайшла выстаўка сучаснага літоўскага мастацтва, прымеркаваная да 83-й гадавіны аднаўлення дзяржаўнасці Літвы. Былі паказаны жывапіс, графіка, фота.

✓ Споўнілася пяць гадоў спецыяльнаму фонду прэзідэнта Беларусі па падтрымцы таленавітай моладзі «Таленты Беларусі». З нагоды юбілею ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка «Роднай Беларусі прысвячаем» (жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, скульптура). Журы (старшыня — народны мастак Беларусі Г.Вашчанка) назвала пераможцаў. Дыпломы I ступені прысуджаны Віталю Лявіцкаму (Гомель), Вользе Лугавой (Віцебск), Марыне Напрушкінай, Кацярыне Сумаравай і Максіму Данільчыку (Мінск). Гран-пры атрымала студэнтка Беларускай акадэміі мастацтва Ірына Бярнацкая.

#### Падарункі

✓ Калекцыя Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі папоўнілася 55 новымі экспанатамі. Гэта творы сучасных кітайскіх майстроў, выкананыя ў адпаведнасці з традыцыйнымі старажытнымі тэхналогіямі: кераміка, ткацтва, вышыўка, вырабы са шкла. Усё гэта атрымана ў дар ад пасольства Кітайскай Народнай Рэспублікі ў Беларусі.

#### Прэм'еры

✓ Беларускі дзяржаўны тэатр лялек парадаваў сваіх прыхільнікаў беларуска-украінскай прэм'ерай спектакля «Дом, які пабудоваў Свіфт» па п'есе Р.Горына. Рэжысёр — М.Ярамчук (Украіна), мастак — В.Рачкоўскі (Мінск). У пастаноўцы заняты акцёры В.Велаш, А.Барысава, У.Грамовіч, В.Глазкоў, А.Казакоў, Н.Кафанава, А.Маліўскі, А.Сцепанюк.

✓ Мінскі тэатр-студыя кінаакцёра 30 студзеня прапанаваў прэм'ерны паказ спектакля «Поле бітвы» па п'есе С.Бартохавай (рэжысёры А.Бяспалы і У.Грыцэўскі). У спектаклі заняты Пётр Юрчанкоў-старэйшы, Ірына Нарбекава, Валерыя Арланава, Вольга Сізова, Анатоль Кот і інш.

#### Экран

✓ «Ізраільскае кіно 90-ых» можна было паглядзець у сталічным кінатэатры «Піанер» з 28 студзеня па 2 лютага. Арганізатары праграмы — пасольства Ізраіля ў Беларусі, Міністэрства культуры Беларусі,

(Заканчэнне на стар. 56.)

## Summary

Yuras Barysievich. «The Fourth Wall» (p. 2).

In this essay, the author gives his interpretation of the philosophy of existentialism in terms of theatrical art. He compares the body to a theatrical mask, which a person takes off at the moment of death in order to put on a new one shortly afterwards and take part in another performance of life. It may be the most radical attempt to elaborate the famous statement «All the world's a stage».

«With a Special Mission» (p. 7).

The Belarusian Republican Young People's Theatre is celebrating its 45<sup>th</sup> anniversary. Many theatrical masters dedicated their life to the theatre «with a special mission», where «one should play as for adults, only better». Before the anniversary, the magazine's reporters turned to those who cannot do without the Theatre. They are Leanid Ulashchanka, Viera Kavalerava, Ihar Sidorchyk, Ryma Malenchanka, Viktor Lebiedziew, Mikhas Piatrow, Mikhaïl Liavontsyew, Artur Volski.

Dziyana Steimakh. «From Past — to Future» (p. 17).

A short account of the repertoire of the Young People's Theatre over the past 45 years.

Nadzleya Usava. «The Artistic Minsk of the 19<sup>th</sup>—Beginning of the 20<sup>th</sup> Century» (p. 18).

Minsk, one of the largest cities of the North-Western Area, culturally had always been in the shadow of the nearby Vilnia — the acknowledged capital of the region. The 172 kilometres that separated them became not just a distance between two cities but an invisible borderline between two types of culture — Latin and Byzantine, two spheres of influence — Catholicism and Orthodoxy. The author supplied the article with the subtitle «Formation of Artistic Environment. «Genealogy» of the Art Museum».

Valiantsina Vaitiakhowskaya. «Christmas Dreams» (p. 24).

The Zhybel Art Center (Minsk), from December 23, 2000 to January 15, 2001, hosted the art exhibition «Happy New Year!» The conception of the exposition is nearly utopian: «The Christmas and New Year round of events is a wonderful time of illusion and heart whirl. Even the staunchest pragmatic realists are unable at that time to resist the temptation of escaping prosaic reality at least for a moment and finding themselves in an unusual and mysterious and thus particularly alluring festive dream.» Did the public manage to feel it with the help of the Belarusian artists and organizers of the exhibition?

Volha Suslava. «Shakespeare in the Space of the Symbol» (p. 32).

One of art's major functions throughout the whole period of its existence has been to preserve the multidimensional world of meaning. Each form of art possesses its own means to carry out this mission. What are common to them are the mechanisms of

encoding various aspects of meaning — such as the symbol, allegory, etc. An example of such a work in contemporary Belarusian art is «Macbeth», a symbol ballet (composer Viachaslav Kuzniatsov, libretti, choreography and production by Natallia Furman), whose music was written in 1999. The ballet was produced in 2000 on the stage of the Belarus National Ballet.

Alena Khrabrova. «Repercussions of «Warsaw Autumn-2000»» (p. 36).

Every year in September, the capital of the neighbouring Poland hosts the Warsaw Autumn international festival of contemporary music. Taking part in it was also our Classic Avantgarde ensemble led by U. Baidaw, with a fairly difficult program, which included two pieces by Belarusian composers — S. Bieltsiukow's «Strontium-90» and Ya. Paplawski's «Light on the Path».

«Tadeusz Wialiecki: «The Times Change and Music Changes...»» (p. 39).

An interview with the director of the Warsaw Autumn Festival, which was discussed in the previous publication.

Dzmitry Padbiarezski. «Music — Without Any Problem!» (p. 42).

Views have been aired that there are too many festivals in Belarus and their number does not conform to the quantity of the population or to the economic situation of the country. According to the author, the amount of the festivals should really be reconsidered. It should be increased. The only condition is that they should be «live» and not just a point in the grand plans of the country's Ministry of Culture. Last autumn, the author happened to attend three festivals, of which Belarus may not be ashamed. They are «The Golden Hit» (Mahilow), «Radio Jazz» (Minsk) and «Guitar's Renaissance» (Homel).

Nina Fraltsova. «The Magic Number 7» (p. 47).

For the seventh time Minsk was the venue of the «Listapad» film festival of the CIS and Baltic countries. The mystic seven again played its role. It revealed the deep implication of the ruined social life, where wanders a sad gene of nostalgia for «the golden age».

Dzmitry Vilenski. «Eastern European Photography in the Age of the Global Art Market» (p. 50).

The author comes to a conclusion that «today the right to existence in the cultural memory can only be gained due to the artist's «fitness» in the international context of modern art industry. Everybody who «does not fit» will sink into oblivion, and it is only there that one can find some space for exclusively personal strategies and personal revelations...»

\*\*\*

The issue carries «Artistic Life News» for the past months and the April calendar.



Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змест чужых даных, якія не паддаюцца адкрытай публікацыі.

Рэдацыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падвяргаючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылваюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машыцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах.

Дасланыя матэрыялы не рэкамендуецца і не аўтаацтва.

У зыхвадку паліграфічнага браку зыхвадка ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і запэражана на абсталяванні, атрымаем па граагу Беларускага фонду Сораса.

Падпісана для друку з арыгінал-макета 13.03.2001.

Фармат 60x90 1/2. Друк афсетам. Ум. друк. арк. 7,00. Ух.-анд. арк. 8,68. Тираж 700. Зак. 325.

Рэспублікаўскае ўнітарнае прадпрыемства "Выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

федэрацыя «Кінаклуб». Амаль усе стужкі — прызе-ры розных кінафестываляў. Гэта «Сябры Яны», «Загадай карту», «Бязмежная радасць» і інш.

#### Цырк

✓ 3 27 студзеня ў Белдзяржцырку пачалася новая праграма — «Містэрыя XXI стагоддзя» — з удзелам знакамітага Вялікага Маскоўскага цырка на праспекце Вярыадскага і артыстаў цырка на Цвятым бульвары імя Юрыя Нікуліна.

✓ Новая праграма ідзе ў Гомельскім дзяржаўным цырку — «Экзатычныя звыры» — з удзелам заслужанага артыста Расіі Міхаіла Карнілава.

#### Народная творчасць

✓ У краязнаўчым музеі Паставаў побач з прафесійнымі габеленшчыкамі з Віцебска выстаўлены работы членаў клуба «Майстры», які ўзначальвае Жанна Глабенка. Сумесная экспазіцыя мела назву «Віцебскія габелены».

✓ Палад культуры і спорту чыгуначнікаў (Мінск) запрасіў у студзені — лютым на выстаўку работ аб'ёмнай вышыўкі самадзейнай мастачкі Тамары Багданавой. Паказана больш за шэсцьдзсят твораў, прысвечаных тэме хрысціянства.

✓ Дваццаць пано з аплікацыйнай саломкай паказала на выстаўцы ў бібліятэцы імя А.Пушкіна ў Мінску выпускніца Беларускага універсітэта культуры Ана-

стасія Рынкевіч. Асноўная тэма яе работ — калекцыя помнікі Беларусі.

✓ У выставачай зале Пухавіцкага краязнаўчага музея, што ў Мар'інай Горцы, паказаў свае работы трыццацідзюгадовы Юрый Кур'яновіч. Гэта ўжо пятая выстаўка самадзейнага мастака з Мінска. «Варыццкі на спрадвечнае» — такой была назва экспазіцыі.

✓ Каля 1200 калектываў возьмуць удзел у фінале сталічнага фестывалю народнай творчасці «Сузор'е», у рамках якога пройдуць святы харэаграфіі, дзіцячага харавога мастацтва «Маладыя галасы», акадэмічнай песні «Натхненне», агляд спектакляў народ-ных тэатраў «Тэатральныя сустрэчы». Фінал «Сузо-р'я» — гала-канцэрт, які мяркуецца правесці ў канцы мая ў Тэатры оперы і балета.

✓ У сталічным Палацы дзяцей і моладзі прайшла персанальная выстаўка работ дваццацігадовага са-мадзейнага фотамастака Мікалая Мамінава. Гэта трэцяя экспазіцыя маладога творцы, які займаецца ў гуртку «Краявід» палаца. Паказаны партрэты, на-цюрморты, эцюды...

✓ Рэтраспектыўная выстаўка жывапісу гродзенскага самадзейнага мастака Віталія Кандраценкі экспана-валася ў студзені — лютым у музеі абласнога мета-дычнага Цэнтра народнай творчасці. Акрамя тво-раў, прысвечаных прыродзе Прынямоння, у экспазі-цыю былі ўключаны пейзажы Грода — «Куток ста-рога горада», «Вуліца М.Багдановіча», «Рэспублі-канскі музей гісторыі рэлігій».

Алена Храмкова.

## Старонкі календара: красавік 2001

1  
60 гадоў з дня нараджэння Леаніда Максімавіча Марчанкі (1941–1996), беларускага мастака-графіка.

2  
90 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Васільевіча Старчакова (1911–1968), беларускага мастака — жы-вапісца, афарміцеля, спэцаграфіа.

80 гадоў з дня нараджэння Юрыя Аляксандравіча Булычова (1921–1976), беларускага мастака кіно.

3  
80 гадоў з дня нараджэння Мікалая Іванавіча Ва-лынца, беларускага мастака-жывапісца.

4  
105 гадоў з дня нараджэння Мікалая Мікалаевіча Шчаглова-Куліковіча (1896–1969), беларускага кам-пазітара. Жыў у ЗША.

5  
80 гадоў з дня нараджэння Барыса Уладзіміраві-ча Эрмана, рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Украіны. У 1964–1968 гг. — галоўны рэжысёр Тэатра імя Янкі Купалы.

60 гадоў з дня нараджэння Аляксандра Міхайла-віча Пуцэйкі, беларускага мастака-жывапісца.

7  
85 гадоў з дня нараджэння Абрама Ільіча Вайн-штэйна (1916–1990), беларускага мастака-жывапісца, 75 гадоў з дня нараджэння Аляксея Пятровіча Кагадзеева, беларускага харавога дырыжора, педагога, народнага артыста Беларусі.

8  
135 гадоў з дня нараджэння Васіля Аляксеевіча Цвяткова (1866–1933), рускага спевака, педагога. У 1925–1928 гг. — кіраўнік вакальнага класа Бела-рускага дзяржаўнага музычнага тэхнікума.

9  
80 гадоў з дня нараджэння Аляксея Андрэевіча

Царова (1921–1978), рускага акцёра, заслужанага ар-тыста Беларусі.

12  
70 гадоў з дня нараджэння Сяргея Астанавіча Пят-ровіча (1931–1981), беларускага тэатразнаўцы.

14  
80 гадоў з дня нараджэння Яўгена Аляксеевіча Акеанова, беларускага мастака-графіка.

19  
120 гадоў з дня нараджэння Валянціна Віктараві-ча Волкава (1881–1964), беларускага мастака-жыва-пісца, народнага мастака Беларусі.

75 гадоў з дня нараджэння Барыса Уладзіміра-віча Аракчэева, беларускага мастака-жывапісца, пе-дагога.

23  
70 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Карлаві-ча Міхайлоўскага, беларускага мастака-жывапісца, пе-дагога.

24  
60 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Барысаві-ча Сушкевіча, беларускага мастака-жывапісца.

27  
60 гадоў з дня нараджэння Барыса Іванавіча Пярвунінскіх, беларускага мастака — графіка, жы-вапісца.

28  
115 гадоў з дня нараджэння Мікалая Пракопаві-ча Міхалапа (1886–1979), беларускага мастака дэка-ратыўна-прыкладнага мастацтва.

30  
50 гадоў з дня нараджэння Наталлі Уладзіміраў-ны Суставай, беларускага мастака-графіка, 50 гадоў з дня нараджэння Уладзіміра Якаўлеві-ча Песлера, беларускага мастака — жывапісца, графі-ка, плакатыста.



Генадзь Буралкін. З серыі «Славянскія матывы». Туш, пяро, 1998.



3'2001



МАСТАЦТВА



Сцэна з балета «Макбет» Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета Беларусі.  
Фота Васіля Майсяёнка.